L'EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE AVRIL 1986 / N° 327

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1986	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	185 F	215 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	205 F	245 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985)	50 F PORT INCLUS 6 F	55 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie et l'agenda du musicien) (ICN) : T.T.C.	275 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1986

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : C182

41e Année AVRIL 1986 n° 327

EDITORIAL

Autour de Jean-Pierre Wallez qui présidait les 3èmes Assises dans le cadre du Midem, plusieurs personnalités responsables de l'enseignement, de la création et de la diffusion ont fait le point sur la place de la musique ou ce qu'elle devrait être dans notre société.

Madame Aubry, Inspectrice générale, définit "les orientations de l'Education Nationale" en faveur du développement de la musique à l'école. Nous publions ci-après de larges extraits de son intervention que chacun lira avec profit. A propos de la publication des nouveaux programmes au collège, nous relevons dans son exposé une phrase particulièrement motivante : "L'éducation artistique voit confirmer très officiellement sa place parmi les matières fondamentales enseignées à l'école et au collège."

Le mois prochain, nous donnerons dans son intégralité, le rapport de Madame Allardet-Guetschel, chargée de la formation musicale des Inspecteurs à l'école primaire.

"Musicora" a fermé ses portes le 11 mars. Notre stand a reçu de nombreuses visites. Nous souhaitons la bienvenue aux nouveaux lecteurs et les assurons de notre dévouement.

Aux professeurs de collèges, nous rappelons qu'ils peuvent envoyer le compte rendu de leurs expériences pédagogiques, manifestations chorales, P.A.E. ou pratiques musicales; ces articles paraîtront dans le mensuel de juillet.

Simone MUSSON

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

Extrait de l'intervention
de Madame Josette AUBRY,
Inspectrice Générale

"Les nouvelles orientations du Ministère de l'Education Nationale en faveur du développement de l'éducation musicale à l'école"

Les objectifs de l'éducation musicale

Au moment où la vie musicale sous toutes ses formes s'intensifie de façon si prégnante, l'éducation musicale prend une dimension nouvelle dans la formation des adultes de demain. Pour atteindre les objectifs qu'elle s'est fixés, l'éducation musicale doit, mieux que par le passé, prendre en considération les différentes formes de sensibilité du jeune public, ses goûts fluctuants, parfois déconcertants, ses aspirations souvent confuses. Elle ne peut davantage ignorer les effets, sur l'écoute de la musique comme sur la pratique, du développement des techniques d'enregistrement, de l'industrie du disque et de la cassette, des programmes radiodiffusés et télévisés qui, par la somme des références culturelles qu'ils contribuent à créer, participent à l'établissement de nouveaux rapports entre jeunes et adultes, entre élèves et enseignants. Il n'est qu'à observer, par exemple, la manière dont tant de jeunes vivent la musique : elle sert d'abord à les aider à se fondre dans le groupe, à resserrer davantage les liens qui les unissent et à se distinguer du monde des adultes. Cette attitude mérite d'être observée. Elle nous apprend, qu'au collège notamment, un enseignement totalement coupé de ce que les adolescents entendent, cherchent à entendre quotidiennement, risque d'entraîner des réactions de rejet préjudiciables à l'efficacité de cet enseignement, voire à sa raison d'être. Il nous semble possible, sans tomber dans le laxisme et la facilité, d'éviter cet écueil. Un professeur habile, tenace mais patient, finit par emporter l'adhésion de son jeune public pour la conquête de son autonomie de jugement et d'action.

Aider les élèves à se forger une personnalité riche et sensible, leur permettre de vivre avec lucidité et de manière responsable les transformations rapides qui affectent, dans tous les domaines, le monde d'aujourd'hui, tels sont les objectifs généraux qu'aux côtés des autres disciplines, l'éducation musicale vise à travers les objectifs spécifiques que précisent les programmes nouvellement publiés. Ceux-ci concernent l'école élémentaire et le collège. De nouveaux programmes pour le lycée sont en préparation.

A l'occasion de cette publication, l'éducation artistique voit confirmer très officiellement sa place parmi les matières fondamentales enseignées à l'école et au collège.

Les programmes et instructions sont l'expression concrète des nouvelles orientations du Ministère de l'Education Nationale en ce qui concerne l'Education musicale. Le développement de cette discipline passe d'abord, comme je le soulignais tout à l'heure, par une meilleure adaptation de ses objectifs et contenus aux nécessités actuelles :

A l'école primaire, enrichir la vie affective et sensible des enfants, aider à l'épanouissement des possibilités intellectuelles et motrices, à la formation morale et sociale.

Au collège, poursuivre la formation de la sensibilité et du goût, favoriser l'acquisition du sens critique et du sens esthétique, donner des moyens de satisfaire plus pleinement le besoin d'expression et de communication.

Au lycée enfin, ouvrir plus largement le champ des connaissances et des pratiques pour une mise en relation avec les autres formes d'expression artistique, affiner le sens esthétique grâce à une approche et une perception plus subtile des phénomènes musicaux les plus diversifiés et les plus nouveaux, favoriser les relations avec l'environnement culturel et social.

Tout au long de la scolarité, l'éducation musicale revêt un caractère vivant et concret par la pratique d'activités diversifiées et complémentaires : éducation de l'oreille et de la voix, pratique et étude du langage musical, écoute des Musiques, activités d'invention et de création. La pratique musicale réelle constitue la caractéristique essentielle de cette discipline.

Des mesures nouvelles :

a) Recrutement et formation des maîtres

L'application des nouveaux programmes a nécessité la mise en vigueur de mesures nouvelles relatives à la formation des enseignants, à leurs conditions de travail, relatives aussi à la contribution des partenaires du Ministère de l'Education Nationale au développement de la vie musicale à l'école.

Pour ce qui concerne les instituteurs, il est prévu, dans le cadre du nouveau plan de formation initiale établi sur quatre ans, d'offrir un enseignement musical aux différentes étapes de cette formation. Pour les instituteurs déjà en fonction, des stages à dominante musicale sont organisés, à l'échelon départemental notamment. Les Conseillers Pédagogiques d'éducation musicale, au nombre de 185, participent à l'animation de ces stages. Ils poursuivent, dans les écoles, auprès des maîtres, cette tâche d'animation pédagogique.

Dans les collèges et les lycées, le nombre des professeurs d'éducation musicale augmente peu à peu. Les mesures d'intégration prises en faveur des maîtres auxiliaires, le maintien du nombre relativement élevé des places offertes aux concours de recrutement de professeurs, au CAPES notamment (280 en 1985 et 1986), l'emploi de vacataires, ont permis de voir diminuer dans les collèges et ceci pour la première fois, le déficit en heures d'enseignement (– 16% à la rentrée 1984 – 15% à la rentrée 1985). Ce n'est pas tant l'écart de ces chiffres qui doit retenir l'attention, mais l'inversion d'une tendance jusqu'ici défavorable. Certes les difficultés ne sont pas pour autant résolues dans un certain nombre d'établissements. Et c'est pourquoi nous souhaitons que les vocations se multiplient et que l'afflux de bons musiciens, bons pédagogues, énergiques, enthousiastes, nous permette de pourvoir en totalité les postes offerts.

L'amélioration des conditions de formation des candidats aux concours de recrutement au sein des universités est un élément favorable à l'accroissement de leur nombre et de leurs chances de réussite. Actuellement toutes les universités pourvues de sections de musique et musicologie ont les moyens de fonctionner normalement : le nombre des heures complémentaires pour assurer les enseignements a été augmenté de 25%. Deux millions de francs ont été accordés chaque année pour le développement d'actions spécifiques (en crédits d'équipement notamment). Des postes d'enseignement ont également été attribués.

L'amélioration touche par ailleurs les modalités de fonctionnement des départements de musique : de nouvelles habilitations à délivrer les diplômes nationaux (DEUG - DEUST - Licence - maîtrise - diplôme de 3e cyle) ont été accordées. Une dernière mesure à vous signaler encore : la création, au sein du Conseil Supérieur des Universités, d'une section "Arts", autonome. Ceci influe sur le recrutement des enseignants d'université dans le sens d'une meilleure adaptation de celui-ci à la spécificité des tâches à accomplir.

C'est pour mieux répondre aux objectifs de l'éducation musicale au collège que le CAPES d'éducation musicale et chant choral se déroulera en 1986 selon de nouvelles modalités.

Dans la perspective de ce concours rénové, de nouveaux contenus viennent d'être définis pour la licence d'éducation musicale (pour la maîtrise également). Leur publication ne devrait pas tarder.

A la modification de certaines épreuves du CAPES, à l'apparition de nouvelles épreuves, correspond le souci de réalisme, d'ouverture et d'efficacité qui a présidé à l'élaboration des nouveaux programmes. Ce souci se retrouve dans le choix des thèmes retenus pour les actions de formation continue des professeurs, stages organisés à l'échelon national, à l'échelon académique et à l'échelon départemental : l'utilisation des technologies nouvelles (électro-acoustique, informatique), la conduite des ateliers musicaux, l'ethnomusicologie, l'audio-visuel, etc...

b) Développement des chorales - ensembles instrumentaux et ateliers de musique

La diversification des activités que rend absolument indispensable la multiplicité des goûts, des intérêts et des aptitudes des élèves, accompagne le développement des chorales et des ensembles instrumentaux : 150 chorales et groupes instrumentaux nouveaux fonctionnent depuis la rentrée de 1983. Leur nombre s'élève maintenant à 2500 environ. **Une note de service récente précise que ces activités peuvent, à la demande du professeur d'éducation musicale, être intégrées dans son service d'enseignement.** Ces activités sont en effet le prolongement naturel de l'enseignement proprement dit dont elles favorisent l'épanouissement et le rayonnement. Elles constituent un élément essentiel de la vie musicale de l'établissement scolaire.

Un contingent d'heures supplémentaires, des crédits de fonctionnement ont été dégagés pour la mise en place de 50 ateliers de musique (25 ont été créés à la rentrée 1984, 25 à la rentrée 1985). Ces ateliers, axés essentiellement sur les technologies nouvelles, ont nécessité d'importants crédits d'équipement (1 250 000 francs pour chacune des deux dernières années, y compris diverses dotations en matériel). Ces ateliers apportent un élément nouveau dans le champ de la pédagogie de la musique en relation avec l'évolution du monde sonore contemporain.

La dynamique créée au niveau du collège devrait contribuer, dans les toutes prochaines années, à donner encore plus de vigueur à l'enseignement musical optionnel au niveau du lycée. L'implantation de 68 nouvelles sections — les unes (54) conduisant à l'épreuve facultative du baccalauréat, les autres (14) à l'option obligatoire du baccalauréat A3 — montre notre volonté d'assurer, dans des conditions plus satisfaisantes, la continuité de l'éducation musicale de l'école maternelle à la classe terminale.

Je mentionnerai également les mesures propres au fonctionnement des classes à horaires aménagés et des sections menant au baccalauréat de technicien musique (F11) : pour les écoles et les collèges, les programmes sont en cours de révision. Les collèges et les lycées qui accueillent ces classes viennent de bénéficier d'une dotation en matériel tout à fait exceptionnelle (platines à rayon laser — tables de mixage — magnétophones). L'amélioration des conditions de travail des enseignants est une incitation au renouvellement des pratiques et des démarches pédagogiques. Nous souhaitons donc que pour tous les professeurs, cet effort de modernisation du cadre de travail puisse se poursuivre et s'intensifier.

Les partenaires du Ministère de l'Education Nationale

Tout cet ensemble de dispositions de caractère à la fois quantitatif et qualitatif, destinées au sein même du Ministère de l'Education Nationale à créer les conditions propices au développement de l'éducation musicale, se trouve renforcé de façon significative par d'autres mesures visant à associer plus étroitement à l'effort entrepris par le Ministère de l'Education nationale, ses différents partenaires.

Du protocole d'accord signé entre le Ministère de l'Education Nationale et le Ministère de la Culture en 1983 a notamment découlé la création de Centres de formation de musiciens intervenant à l'école pré-élémentaire et élémentaire : après ceux d'Aix-Marseille, Lille, Toulouse, Poitiers et Lyon dont l'ouverture s'est échelonnée de 1983 à 1985, deux autres centres devraient fonctionner prochainement (à Orsay et à Tours). Par ailleurs, toujours pour l'école élémentaire, une circulaire en date du 14 décembre 1984, précise le rôle et les modalités de la collaboration des intervenants extérieurs (mouvements pédagogiques, associations complémentaires de l'enseignement public, partenaires culturels, collectivités locales) à la mise en œuvre de projets pédagogiques élaborés en accord avec les instituteurs.

Pour l'ensemble des trois niveaux (écoles — collèges — lycées), il convient de noter le développement régulier des actions d'animation culturelle, désormais mieux coordonnées à l'échelon académique sur la base de programmes dont la préparation, l'organisation et le suivi de leur déroulement font l'objet d'une concertation plus étroite entre les administrations et les organismes concernés. D'autre part, les Projets d'Action Educative (P.A.E.), de caractère interdisciplinaire, mais à dominante "musique" voient leur nombre augmenter peu à peu (ils représentent actuellement 8% de l'ensemble). D'une manière générale, après une période d'hésitation, de méfiance parfois, on assiste à la collaboration de plus en plus active de tous ceux qui ont à cœur de faire bénéficier les enfants et adolescents d'une éducation plus sensible, plus riche et plus complète, par la musique et pour la musique.

Ce rapide bilan témoigne de la volonté clairement exprimée le 18 avril 1985 par le Ministre de l'Education Nationale de poursuivre et stimuler une **"politique moderne et généreuse"** dans le domaine de l'éducation artistique, tendant à la fois à la développer, à la rénover, à la diversifier.

Tous les problèmes, certes, ne sont pas résolus mais une avancée certaine se précise que le dévouement, la patience et la persévérance de tous ceux qui y concourent ne peuvent manquer d'accentuer et d'accélérer.

J. AUBRY
Inspectrice Générale
de l'Education Nationale

Les quatuors de Mozart dédiés à Joseph Haydn

par **Philippe A. AUTEXIER**

Le génie de Haydn recherche l'ampleur; celui de Mozart la hauteur et la profondeur. Haydn nous guide autour de nous; Mozart nous plonge toujours plus profondément en nous-mêmes, puis nous transporte vers le haut. Nissen*

Le 26 avril 1783, Mozart écrivit à l'éditeur parisien Sieber, qui avait déjà publié ses **Six sonates** dédiées à la princesse Elisabeth de Wurtemberg (K 301-306), afin de lui proposer trois concertos de piano (K 413-415) au prix de 30 louis-d'or. Il ajoutait à cette offre : "J'écris par ailleurs six quatuors [...] que je ne peux pas donner à moins de 50 louis-d'or." (1)

Il avait lancé les concertos en souscription à 4 ducats le 15 janvier précédent, sans obtenir le succès escompté : le prix était trop élevé. En 1785, l'éditeur viennois Artaria les publiera ensemble à 2 ducats (2). Quant aux quatuors, ils étaient loin d'être achevés lorsque Mozart écrivit à Sieber, et de toute façon le marché ne fut pas conclu. Une fois encore, c'est Artaria qui le reprendra, en 1785. Tout comme le manuscrit conservé à la Bibliothèque britannique de Londres (3), l'édition originale de septembre 1785 livre les six quatuors dans l'ordre suivant (4) :

K 387 SOL 31 déc. 1782	K 421 ré	K 458 SI b 9 nov. 1784
K 428 MI b	K 464 LA 10 janv. 1785	K 465 UT 14 janv. 1795

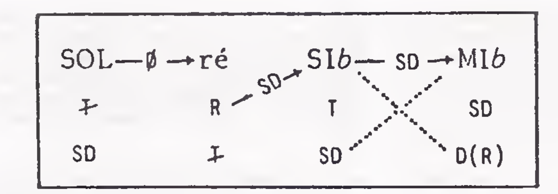
La partie de violon y est précédée de la célèbre dédicace "A mon cher Ami Haydn", tutoyé pour l'occasion. Dans ce texte, le mot **Ami,** véritable leitmotiv, revient huit fois. Mozart insiste par ailleurs sur "la peine longue et laborieuse" que ces quatuors lui ont coûtée. La page de titre n'est pas moins originale : on y trouve six types de caractères et, surtout, un cadre où deux cordons s'enlacent 62 fois. C'est un symbole maçonnique connu (lacs d'amitié, chaîne d'union). Le nombre 62 lui-même n'est pas innocent (5). Dans chaque nœud ainsi formé, on distingue une petite fleur à **huit** pétales. Au-dessus du cadre, l'ornementation comprend notamment une couronne de laurier (symbole de vénération ou d'estime), **une** partie instrumentale et **trois** instruments de musique (une lyre et deux cuivres) : de quoi susciter l'étonnement et inciter à l'interprétation numérique. On a longtemps soutenu des hypothèses peu sérieuses sur "la signification cachée" du dernier des six quatuors (dit "les dissonances"), mais le lien direct existant entre le rituel d'initiation maçonnique et les deux quatuors composés par Mozart juste après son admission en loge (K 464) et sa promotion au grade de compagnon (K 465) n'a été démontré que très récemment (6). L'avantage de cette découverte est de permettre l'établissement d'une chronologie précise pour la composition de ces deux quatuors (7) :

Fin décembre 1784 (8) :	K 464/1-3
Du 7 au 14 janvier 1785 :	K 464/4 (achevé le 10) K 465/1-4 (achevé le 14)

Manifestement, ces deux œuvres n'appartenaient pas au projet de 1783 (lettre à Sieber). En revanche, Alan Tyson montre que le quatuor daté du 9 novembre 1784 (en Si b, K 458) fut commencé en même temps que ceux en ré et en Mi b. La chronologie — en conjuguant Tyson et les autres éléments connus — se présente de façon inattendue :

Fin 1782 :	K 387 (achevé le 31 déc.) (9)
Début 1783 :	K 421/1-2
Printemps 1783 :	K 458/1 (10) K 428/1-3
Du 17 juin au 14 juillet 1783 :	K 421/3-4 K 458/2 et "4" (11) K 428/4 (12)
Interruption de plus d'un an	
Automne 1784 :	K 458/1 (fin), 3 et 4 (9 nov.)

On voit que l'ordre choisi par Mozart ne correspond pas à celui de l'achèvement des œuvres, mais à celui dans lequel il les a commencées. Il n'y a aucun doute sur le fait qu'un plan tonal s'était imposé à son esprit (13) :



En 1785, il eut cependant une autre bonne raison de garder le **Quatuor en Mi b** juste avant le groupe initiatique La-Ut. Pour la comprendre, il faut savoir que Mozart fut contacté en février 1783 par Otto von Gemmingen pour entrer en maçonnerie. L'idée n'était pas neuve pour lui, mais comme le dira Papageno un peu plus tard, "une telle affaire demande son pesant de réflexion". C'est ce balancement et cette méditation que retrace le **Quatuor en Mi b,** et surtout son mouvement lent (14). Il est pour le moins logique qu'après ce témoignage de l'hésitation viennent ceux qui suivent la décision : Mozart entra bien dans la loge de la Bienfaisance, présidée par Gemmingen.
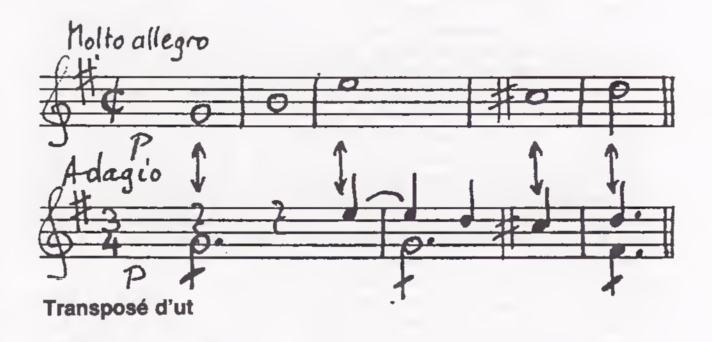
Haydn, d'ailleurs, fit un choix du même genre en adressant, le 29 décembre 1784 à la loge de la Vraie-concorde, une demande d'initiation (15). Contrairement aux affirmations les plus répandues, Mozart n'a pas joué de rôle instagateur auprès de son aîné. La cérémonie de réception fut fixée au 28 janvier 1785 et Mozart y rejoignit une pléiade exceptionnelle de "frères" (16). Mais Haydn n'avait pas reçu à temps la convocation. Il fallut reporter la cérémonie au 11 février. Dans le protocole de ce jour, on retrouve à peu près les mêmes signatures que dans celui du 28 janvier, mais Mozart, qui donnait un concert au même moment, n'y figure plus (17). Le lendemain soir, toutefois, les deux jeunes barons Tinti (1er violon et violoncelle, membres de la même loge que Haydn et présents à son initiation), Mozart (alto) et Haydn lui-même (2^{d} violon) jouaient à Leopold Mozart les trois quatuors que celui-ci ne connaissait pas encore (en Si b, La et Ut). C'est à cette occasion que **Papa Joseph** dit à **Papa Leopold** toute son admiration pour "le goût" et la "science" du **papa des quatuors** (l'expression est de Mozart, dans sa dédicace). Sans doute y avait-il trouvé autre chose, les mêmes impressions qu'il avait eues la veille dans la loge de la Vraie-concorde, mais il ne pouvait pas le révéler au seul "profane" de la compagnie. Le profane se fit d'ailleurs initier peu après dans la loge de son fils et devint maître en 16 jours, tandis que Haydn ne franchit plus jamais le seuil d'une loge, restant au grade d'apprenti jusqu'à la fin de ses jours. Pour Mozart, des liens nouveaux s'étaient tout de même noués, qui l'autorisaient à tutoyer son aîné dans une avalanche d'**Ami** et de **8**.

Mais revenons au projet initial, bien antérieur aux trois initiations. En admettant que la symétrie entre les numéros 3 et 4 vaut pour l'ensemble de la série et que les rapports de tonalité entre les mouvements des numéros 1 à 6, puis 2 et 5 sont identiques, on obtient un plan où les quatuors vont par paires en arche, avec une relation constante de sous-dominante :

SD
SD
SD
SOL→Ø→ré —SD→ SIb MIb ←SD— sol←Ø—UT
sol FA SIb LAb SIb ut
UT RE MIb SIb SOL FA

Même en bouleversant le plan tonal de l'avant-dernier, pour mieux rendre l'impression laissée par sa réception dans la loge de Gemmingen, Mozart a retenu le principe des variations, comme dans le symétrique deuxième quatuor. Mais selon le plan, les œuvres se groupent aussi en succession normale (1-2, 3-4, 5-6) où la première de chaque paire a son menuet en deuxième position, au lieu de l'habituelle troisième place.

Le plan tonal du dernier quatuor est à peine altéré (Ut-Fa-ut). En fait, Mozart semble avoir conservé de son ancien projet tout ce qui ne contrariait pas sa nouvelle intention ésotérique. Les trois sol qui ouvrent le finale sur un rythme d'anapeste et qui le gouvernent sont impensables avant l'entrée en loge, de même que l'écriture de l'adagio initial; mais le thème de ce dernier appartient peut-être à un dessein de la première heure, car il est dérivé du finale du **Quatuor en Sol :**



Transposé d'ut

La simple transformation d'un projet déjà passablement mûr explique mieux la rapidité exceptionnelle avec laquelle l'ultimé quatuor de la série a été achevé.

Le manuscrit de son luxueux facsimilé se prêtent à une approfondissement sur l'évolution du travail de Mozart : de nombreux endroits surchargés, ou effacés par son doigt mouillé, et plusieurs repentirs montrent que "la peine longue et laborieuse" dont il parle dans la dédicace n'est pas une expression gratuite. Ils révèlent aussi les hésitations du compositeur dans l'intitulé des tempi. Le tableau suivant reproduit en première colonne les indications du manuscrit, avec ses ratures et une barre (‖) entre les mots quand ils ne sont pas de la même date; l'autre colonne est utilisée si l'édition originale diffère substantiellement du manuscrit.

Ces modifications sont d'autant plus importantes qu'elles font suite à plusieurs exécutions des œuvres. Celles en Sol, en ré et en Mi b ont probablement été jouées lors du séjour de Mozart dans sa ville natale (juillet-octobre 1783), car son père les connaît déjà lorsqu'il est question de l'exécution intégrale de la série, le 15 janvier 1785 à Vienne, en présence de Haydn. Quand Leopold arrivera dans la capitale impériale, on ne lui fera entendre que les quatuors achevés après le voyage de son fils à Salzbourg. L'enseignement le plus frappant de ce tableau est la faible différence entre **Andante** et **Allegretto** (K 421/4) : la première indication désigne à l'évidence un tempo tout à fait allant. Comme Mozart hésite aussi entre **Adagio** et **Andante cantabile** (K 465/2), on peut affirmer que l'**Andante** d'aujourd'hui correspond à peu près à l'**Adagio** de Mozart. Pour obtenir notre **Adagio,** il mettait **Adagio molto**. Haydn a été beaucoup plus friand de tempi très lents **(Adagio cantabile, Largo, Largo e**

sostenuto). Dans les six quatuors, on porte les tempi vifs jusqu'à **l'Allegro vivace assai** (K 387/1 et 458/1), qui est quasiment un **Presto.** Ici encore, le maître d'Esterháza fait beaucoup plus souvent usage de nuances très rapides **(Presto, Presto assai, Prestissimo).** Nissen l'avait bien dit : Haydn recherche l'ampleur et Mozart la profondeur (*).

NOTES

(*) Georg Nikolaus von Nissen, **Anhang zu Wolfgang Amadeus Mozart's Biographie,** Leipzig 1828, p. 50.

(1) 50 louis-d'or font à peu près 100 ducats viennois, soit le prix effectivement payé par Artaria pour ces quatuors, ou bien la somme versée à Mozart pour **Die Entführung aus dem Serail** (K 384), ou encore environ 5 millions de centimes, en faisant un rapport des niveaux de vie entre 1785 et aujourd'hui.

(2) Soit environ 1000 francs.

(3) Wolfgang Amadeus Mozart, **The Six "Haydn" String Quartets, Facsimile of the Autograph Manuscripts,** XVI + 148 p. (175 £). C'est le volume 4 de la série "British Library Facsimiles", qui comprend par ailleurs le second livre du **Clavier bien tempéré** de Bach, la **Sonate en Sol, op. 78** de Schubert et la **Sonate de violon en Sol, op. 30/3** de Beethoven. Le procédé de bichromie permet de bien distinguer les nuances de teinte. En bas de chaque page est noté le foliotage actuel, mais il est dommage de ne pas l'avoir complété par l'indication succincte du contenu (K, mouvement, mesures), grâce à laquelle le repérage aurait été facilité. Un autre regret concerne le cas bien particulier de ces quatuors, dont l'édition originale (en parties instrumentales) diffère fréquemment du manuscrit. Pour l'essentiel, il s'agit de retouches de Mozart. Comme aucune des éditions modernes n'est franchement satisfaisante et qu'aucune ne suit exclusivement l'une ou l'autre des deux sources, il aurait été judicieux de publier en facsimilé face à chaque page du manuscrit un montage de l'édition originale, dont un exemplaire se trouve aussi à la Bibliothèque britannique.

(4) Les dates d'achèvement sont fournies par Mozart, sur la partition pour la première, dans son catalogue commencé le 9 février 1784 pour les autres. Constanze Mozart a révélé que son mari travaillait au menuet du **Quatuor en ré** (K 421) le 17 juin 1783 (**Allgemeine musikalische Zeitung** 1, col. 854s; Vincent & Mary Novello, **A Mozart Pilgrimage**, éd. N. Medici di Marignano et R. Hughes, Londres 1955, p. 112).

(5) La règle veut que les nombres composés de plusieurs chiffres s'interprètent comme l'addition de ceux-ci, jusqu'à réduction à un seul chiffre. (Cf. Philippe A. Autexier, **Les Œuvres témoins de Mozart,** Paris Leduc 1982, p. 112, note 178). 62 fait donc 6 + 2 = 8, représentation numérique du lacs d'amitié, à rapprocher des huit **Ami** de la dédicace.

(6) Philippe A. Autexier, Mozart & **Liszt sub Rosa,** Poitiers 1984, p. 12s. (Voir aussi **l'Education musicale** 316, p. 26.)

(7) Cette chronologie est affinée grâce au tableau de concordance des types de papier et des folios qu'Alan Tyson fournit dans son introduction au facsimilé des quatuors (cf. note 3). Il représente aussi en dessin chacun des types de papier, qu'il est dommage de ne pas avoir complétés par l'indication de leurs principales utilisations dans d'autres œuvres. Leur numérotation n'étant pas chronologique, elle ne donne pas une image directe de l'évolution du manuscrit.

(8) C'est le troisième mouvement qui retrace la cérémonie du 14 décembre 1784. Les deux premiers pourraient donc lui être antérieurs, mais c'est peu probable, car ils préparent déjà les symboles développés dans la seconde moitié du quatuor.

(9) D'après le type de papier, un passage du finale a toutefois été composé en juin ou juillet 1783.

(10) La seconde moitié de ce mouvement a été composée (ou recomposée) en 1784. L'indication "Printemps 1783" s'appuie sur la lettre à Sieber et sur les types de papier.

(11) "4" désigne une première idée de finale, non terminée, qui fut rejetée en novembre 1784.

(12) Le début de ce finale est au verso du mouvement précédent.

(13) 1e ligne : ton principal; 2e et 3e lignes : autres tons (mouvements lents et trios des menuets). Une lettre barrée indique qu'on garde le ton indiqué, mais en passant dans le mode opposé (majeur → mineur ou l'inverse). R : ton relatif (ré → Fa ou Mi b → ut : le trio du **Quatuor en Mi b** porte une armure de Si b, mais l'essentiel, en fait, y est écrit en ut).

(14) En attendant une prochaine publication sur ce point, on remarquera le nombre de mesures de l'Andante con moto (96; le facsimilé révèle que Mozart comptait systématiquement les mesures de chaque morceau), très fréquent dans les œuvres maçonniques, et la batterie qui clôt chacune de ses parties. Sur le fait que Mozart a connu et utilisé le symbolisme maçonnique avant son initiation, cf. P. Autexier, **Les Œuvres témoins,** p. 105s (note 41).

(15) Joseph Haydn, **Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen,** éd. D. Bartha, Kassel 1965, p. 143s.

(16) Cf. P. Autexier, **Mozart & Liszt sub Rosa,** p. 13. Sur l'ensemble de la question, voir aussi les facsimilés des protocoles de la loge dans l'exposition itinérante sur **Mozart et la Franc-maçonnerie** (renseignements et réservations : Centre Mozart, 28 Les Rataudes, 86 Poitiers).

(17) On saisit mal comment certains auteurs ont pu croire que Mozart aurait été présent à l'initiation de Haydn et lui aurait fait jouer ensuite trois quatuors. (Cf. P. Autexier, **Mozart a-t-il écrit un opéra maçonnique ?** [réponse négative] in **Chroniques d'histoire maçonnique** [16 rue Cadet, 75005] n° 34, p. 13).

K 387 (Sol) All° vivace assai Menuetto Allegro Andante cantabile Molto Allegro	Allegretto	**K 428 (Mi b)** All° non troppo Andante ▯ con motto Menuetto Allegro All° vivace	Allegretto
K 421 (ré) All° ~~moderato~~ Andante Menuetto ~~Allegretto~~ ▯ ~~Andante~~ Allegretto ma non troppo	Allegro moderato Allegretto	**K 464 (La)** Allegro Menuetto Andante ~~cantabile~~ All°	Allegro non troppo
K 458 (Si b) All° vivace Assai Menuetto moderato Adagio All° assai		**K 465 (Ut)** Adagio - All° ~~Adagio~~ Andante cantabile Allegro menuetto Allegro	Allegretto Allegro molto

AVIS ADMINISTRATIFS

B.O. nº 9 - 6 Mars 1986

• Equipement audiovisuel des lycées et collèges

Le ministère de l'Education nationale met en œuvre une politique générale d'utilisation de l'audiovisuel dans l'enseignement du second degré. Dans ce cadre, un programme d'équipement qui s'étalera sur plusieurs années a été défini par la direction des lycées, la direction des collèges et la mission technologies nouvelles.

— Equipement son

Les lycées possédant des sections A3 et F11 ainsi que les collèges comportant des classes musicales à horaires aménagés seront dotés de lecteurs de disques audio-numériques (disques compacts) CD 350 de marque Philips.

Les collèges, avec classes musicales à horaires aménagés recevront, de plus, un ensemble comportant :
— un magnétophone Revox B 77 19-38 avec bande de 1.100 mètres et bobine vide,
— une console de mixage Pro Lab 8 E,
— deux enceintes Akaï Srha 3,
— un amplificateur Akaï Amu 3,
— un tuner Akaï Ata 301L,
— un pied de sol Beyer St 270,
— un casque Beyer Dt 320,
— deux micros Beyer M 69
ainsi que des câbles de raccordement correspondants et un lot de disques.

• Formation continue des personnels de l'Education nationale : universités d'été 1986

La formation continue des personnels de l'Education nationale apporte une contribution essentielle à l'amélioration de la qualité de l'enseignement et à la modernisation de l'appareil éducatif.

Les universités d'été constituent des lieux de rencontre et d'échange entre ces formateurs. Elles permettent également de relier la formation des formateurs et la recherche, d'expérimenter de nouveaux types d'actions ainsi que de nouveaux contenus de formation, notamment pour l'enseignement technologique et professionnel.

Les candidatures, devront parvenir avant le 30 avril 1986, au rectorat (mission académique à la formation des personnels) de l'académie d'exercice du candidat (ou de domicile pour les personnes n'appartenant pas à l'Education nationale).

Les candidats retenus en seront informés, par la voie hiérarchique habituelle, avant le 1er juin 1986. Les recteurs (ou les présidents d'université) de l'académie d'origine des candidats retenus délivreront à ceux-ci un ordre de mission sans frais.

Académie : Rennes

Titre : Les musiques des jeunes.

Dates et lieu : 7-11 Juillet 1986. Université de Rennes II, 6 avenue Gaston Berger, 35043 Rennes.

Nombre de stagiaires : 60 dont 30 de l'Education Nationale (Enseignants de Musique, Responsable d'établissements scolaires, Conseillers d'éducation, Animateurs des secteurs "Jeunes".

Contenu : Analyser sous ses aspects théoriques et pratiques, l'attrait des jeunes pour les musiques d'inspiration anglo-saxonne et saisir les enjeux éducatifs et culturels de ce phénomène.

• Programme limitatif du brevet élémentaire pour 1986

VI. Musique

Liste des chants imposés :

1. Rouget de Lisle : "La Marseillaise" (1er couplet version officielle).
2. R. Schumann : "Le Jasmin" (50 mélodies - Editions Durand).
3. G. Auric : "Chanson de Gervaise" (Livre d'or de la chanson française - Tome 3 - Editions ouvrières).
4. J. Ferrat : "Nuit et brouillard".
5. J. Douai : "Son visage".

• L'ouvrage **"l'école maternelle"**, son rôle, ses missions publié par le Centre National de Documentation Pédagogique est en vente à la librairie du C.N.D.P. (13 rue du Four, 75006 Paris) ainsi que dans les C.R.D.P. et C.D.D.P. Il fait également l'objet d'une co-édition entre le "Livre de Poche" et le C.N.D.P.

La note de service du 14-12-1984 concernant l'éducation musicale à l'école maternelle et élémentaire y figure à la page 119.

OUVERTURE A RENNES D'UN CENTRE DE FORMATION DE MUSICIENS DESTINÉS A INTERVENIR DANS LES ÉCOLES

La formation dispensée sera sanctionnée par un diplôme d'Université.

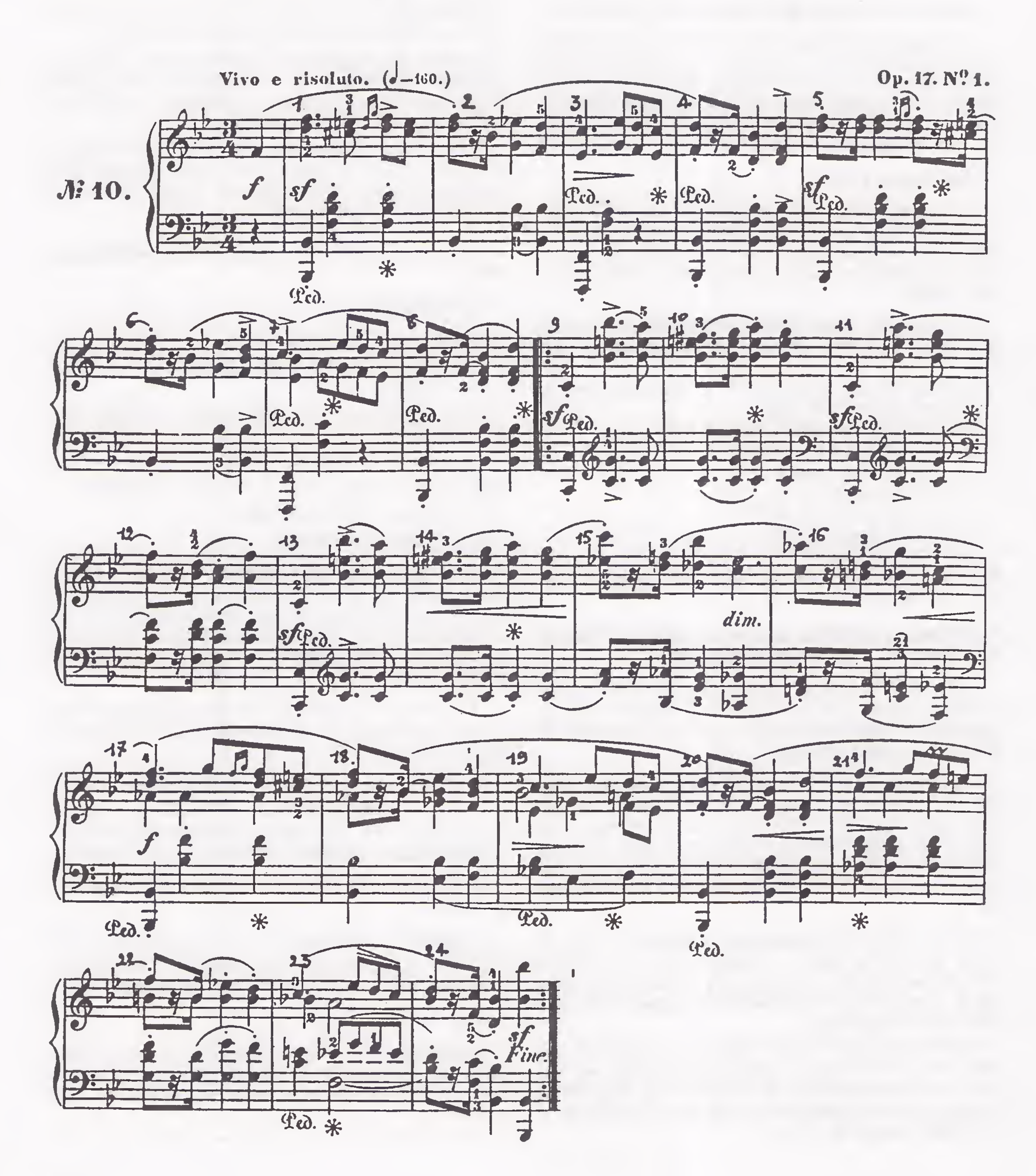
Conditions de recrutement : niveau de culture générale équivalent au Baccalauréat, plus deux années d'études supérieures, et solide pratique musicale et instrumentale.

Durée des études : deux ans.

Renseignements et dossiers d'inscription : Centre de Formation de Musiciens, Université de Rennes II, Ecole Normale, 104 boulevard de la Duchesse Anne à Rennes. Tél. : 99.38.63.25.

Baccalauréat A3 (1985)
Analyse harmonique

CHOPIN. Mazurka, opus 17 nº 1



EXAMENS et CONCOURS

BACCALAUREAT A3 (Session 1985 Juin et Septembre)

Le commentaire musical
et l'analyse harmonique sont obligatoires

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE
(sur 10 points)

J.S. BACH, extraits n°s 1 et 2 du *Magnificat,* édition Eulenburg (p. 1 à 29).

Traduction.

Premier verset : *"Mon âme glorifie le Seigneur"*.
Deuxième verset : *"Et mon âme a exulté en Dieu mon Sauveur."*

1° Soulignez, dans le premier chœur (p. 1 à 24), les aspects les plus frappants de l'écriture vocale et instrumentale, et leur rapport avec le texte du premier verset du *Magnificat.*

2° Faites le plan du deuxième extrait (Air p. 25 à 29) en indiquant la tonalité et les caractéristiques du ou des thème(s) essentiel(s) ainsi que les modulations les plus importantes. Déterminez avec précision les différentes sections.

Quelles remarques faites-vous à propos de la partie vocale ?

3° En quoi ces deux extraits du *Magnificat* — composé sur le texte latin de la liturgie romaine — se rapprochent-ils ou se distinguent-ils d'autres extraits musicaux que vous connaissez bien et que vous choisirez dans d'autres genres de musique religieuse ou dramatique en usage au XVIIIe siècle ? Justifiez votre réponse de manière aussi précise que possible.

4° Citez quatre œuvres religieuses composées au XIXe siècle en précisant le nom et la nationalité de l'auteur de chacune d'elles.

B. ANALYSE HARMONIQUE
(sur 10 points)

CHOPIN, *Mazurka,* opus 17, n° 1.

1° Quelle est la tonalité générale de cet extrait ?

2° Après avoir lu attentivement les huit premières mesures et chanté intérieurement la partie supérieure, vous indiquerez sur quels degrés repose l'harmonie de ce passage.

Quelle est la nature du *do* dièse et du *mi* bécarre dans la première mesure ?

3° Situez toutes les cadences parfaites contenues dans cette page.

4° Précisez la nature, l'état et le chiffrage des accords situés :
— mesure 15 (entière);
— mesure 16 (entière);
— mesure 17 (1er temps).

Quelle remarque faites-vous sur l'enchaînement de ces accords ?

5° Relevez et expliquez les modulations et emprunts contenus dans les mesures 17 à 24. Comparez ce passage aux huit premières mesures de la *Mazurka.*

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE
(sur 10 points)

S. PROKOFIEFF, *Symphonie classique,* deuxième mouvement, édition Boosey et Hawkes, p. 31 à 40.

1° Après avoir relevé les thèmes principaux et souligné leurs caractéristiques, précisez le plan de ce mouvement.
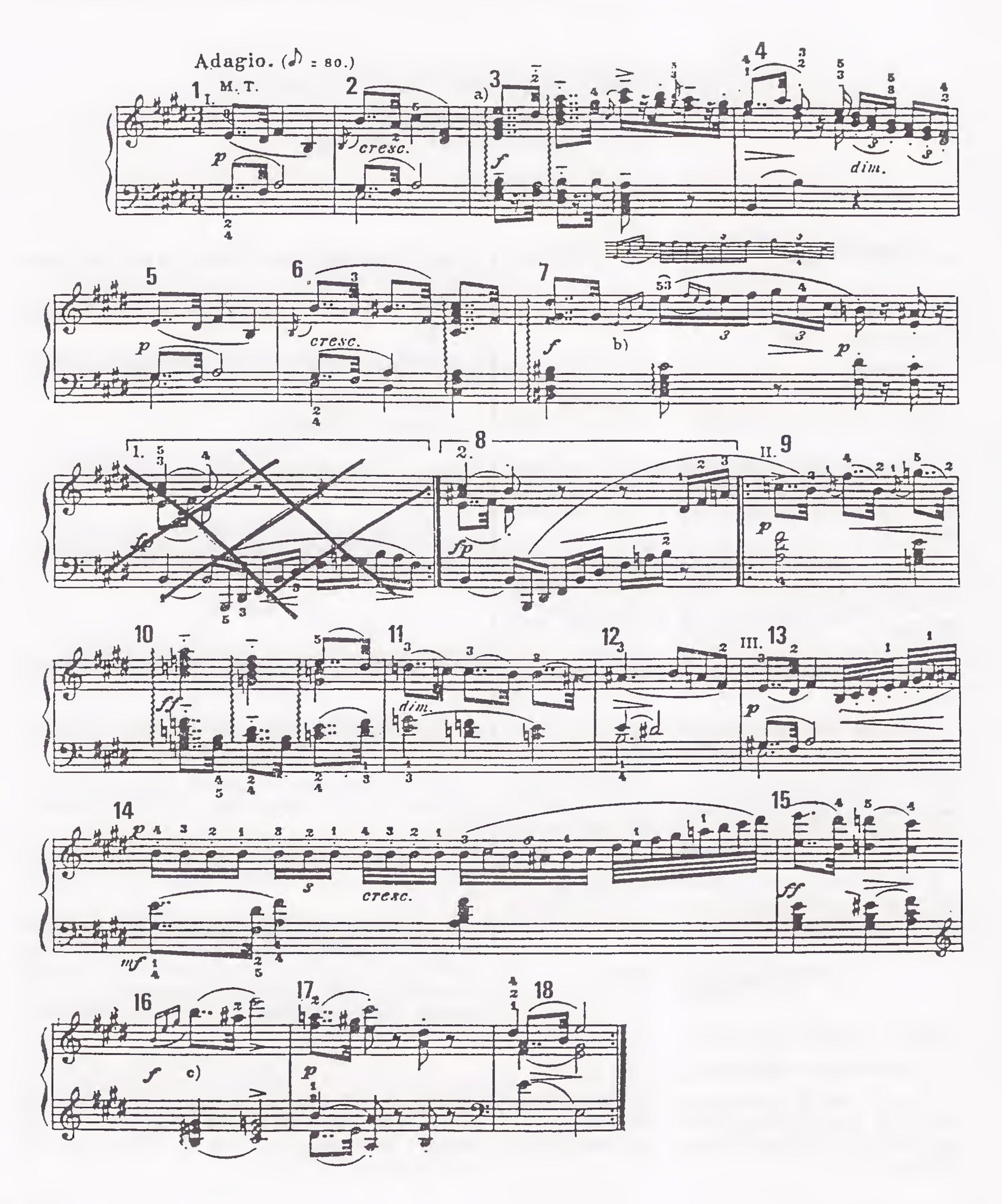
2° Ce plan vous semble-t-il conforme au plan habituel d'un second mouvement de symphonie ? Justifiez votre réponse.

3° En 1916, Prokofieff écrit à l'un de ses amis qu'il est en train de composer une symphonie "telle que Haydn l'aurait composée s'il avait vécu de nos jours". Montrez en quoi le deuxième mouvement de cette œuvre est inspiré par la forme, le langage et l'orchestration en usage au XVIIIe siècle.

4° En vous référant à une ou deux œuvres symphoniques des XIXe et XXe siècles que vous connaissez bien et sans vous limiter à la *symphonie,* montrez la parenté qu'offrent les œuvres que vous aurez choisies, en ce qui concerne leur forme, avec tel ou tel mouvement de la symphonie au XVIIIe siècle.

Baccalauréat A3. Session 1985.

J. HAYDN. Sonate pour piano n° 1, adagio (Edition Schirouer)



B. ANALYSE HARMONIQUE
(sur 10 points)

J. HAYDN, *Sonate pour piano n° 1,* adagio, édition Schirmer.

1° Quelle est la tonalité générale de ce passage ?

2° Indiquez le type et la tonalité des cadences situées de la première mesure à la huitième mesure.

3° Relevez toutes les modulations de la première mesure à la treizième mesure. Précisez, pour chacune d'elles, les accords ou les notes qui entraînent ces modulations parmi lesquelles vous distinguerez les modulations principales et les modulations secondaires.

4° Indiquez la nature, l'état et le chiffrage des accords suivants :

a. Mesure 4, premier et deuxième temps;
b. Mesure 7, premier et deuxième temps;
c. Mesure 9, premier, deuxième et troisième temps;
d. Mesure 11, troisième temps;
e. Mesure 12, premier temps.

BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE SESSION 1986 ŒUVRES AU CHOIX, OPTION INSTRUMENT ET OPTION DANSE

Option instrument

Instrument - Titres	*Compositeur*	*Editeur*
Accordéon		
Par quatre chemins	J. Casterede	Transatlantiques
Prélude 2	V. Klinikov	Sovietski/Komp
Slava's suite (n° 1/4/6)	A. Abbott	Salabert 17767
Apophtegme n° 2	J. Nightingale	Portativ. Public 03
Deux Styles à découvrir	A. Abbott	Billaudot 2186
Alto		
Hymne	J. Boisgallais	Transatlantiques
Une suite pour violoncelle seul adaptée pour alto	J.S. Bach	Leduc Billaudot (en préparation) Barenreiter
Concerto en ut (final)	J.S. Bach	Salabert
Concerto en ré (1er mouv.)	Hoffmeister	Eschig
Op. 1 - Concerto (1er mouv.)	K. Stamitz	IMC
Suites pour violon seul transcrites pour alto. Partita n° 3 (bourrée et gavotte)	J.S. Bach	Ricordi
Basson		
Solo de concert	G. Pierne	Leduc
Concerto en si bémol majeur F VIII n° 35 (2e et 3e mouv.)	Vivaldi	Billaudot
Concerto en si bémol majeur K 191	Mozart	Billaudot
Concerto en si bémol majeur 2e et 3e mouvements	J.S. Bach	Sikorski chez Leduc
Concerto en fa majeur 2e et 3e mouvements	K. Stamitz	Silorski chez Leduc
Concerto en ré majeur 2e et 3e mouvements	Boismortier	IMC

Instrument - Titres	*Compositeur*	*Editeur*
Clarinette		
Variatons concertantes	C.M. von Weber	Billaudot
Sonate (2e et 3e mouvements)	Francis Poulenc	Chester
Concertino	C.M. von Weber	Leduc
Solo de concours	A Messager	Leduc
Fantasiestücke pour clarinette en la	R. Schumann	Chapell
Quatre pièces pour clarinette et piano op. 5	Alban Berg	Universal Edition
Clavecin		
5e suite française (Allemande — Gigue)	J.S. Bach	Urtext
Sonate K 517	Scarlatti	Heugel ou Schirmers
18e ordre — Allemande La Verneuil — Le Turbulent	François Couperin	Heugel Leduc
Prélude et fugue en ut mineur (1er livre)	J.S. Bach	Henle Verlag (Boosey)
Les Triolets - Les Sauvages	J. Ph. Rameau	Le Pupitre, Heugel
Prélude, courante, sarabande, gigue, extraits de la suite en ut mineur	Louis Couperin	Heugel, Le Pupitre
Contrebasse		
Courante de la 4e suite	J.S. Bach	Leduc
Gigue de la 1re suite	J.S. Bach	Leduc
Récitatif de la 9e symphonie	Beethoven	Leduc
Solo d'Othello (traits d'orchestre)	Verdi	Leduc
(Transcription Delmas-Boussagol), Sonate en mi mineur	Marcello	Leduc
1er mouvement du 1er concerto en si mineur ou 2e et 3e mouvements du concerto en mi mineur	Bottesini	IMC Schott
Cor		
Rondo de concert en mi bémol	Mozart	Breitkopf
Sonate (soit les 1er et 2e mouvements soit les 2e et 3e mouvements)	Hindemith	Schott
Introduction, andante et allegro	Rossini	Choudens
Concerto — 1er mouvement	Michaël Haydn	Heinrichshofen
Sonate en fa majeur 1er mouvement avec reprise ou 2e et 3e mouvements	Beethoven	Boosey Breitkopf IMC
Concerto en ré majeur n° 2 1er et 2e mouvements ou 2e et 3e mouvements	Joseph Haydn	Boosey
Cornet		
Fanfare de printemps	Elsa Barraine	Eschig
1e solo de concours	G. Hue	Evett et Schaeffer
Variation en ré bémol	H. Busser	Evett et Schaeffer
Impromptu	J. Mouquet	Evett et Schaeffer, Leduc
Nocturne et rondo	J. Semler-Collery	Eschig
Trois mouvements	Marius Constant	Leduc
Flûte à bec soprano		
Les Folies d'Espagne (theme et quatre variations au choix)	Marin Marais	Leduc, Hanssler, HE 11225
Une suite au choix Quatre mouvements au choix	Hotteterre	Ixyxet Amsterdam
Sonates méthodiques Deux mouvements d'une sonate	Telemann	Barenreiter 2951
Sonate en trio 3e mouvement (dernier allegro)	J.S. Bach	Zurfluh
Sonate en la mineur 1er et 4e mouvements	Telemann	Hortus Musicus n° 7 Barenreiteer
Sonate 4 (il Pastor Fido op. 13)	Vivaldi	Barenreiter, HM n° 135

.../...

Instrument - Titres	Compositeur	Editeur
Flûte à bec alto		
Sonate en fa mineur mouvements 1 et 2	Telemann	Schott 11065
Op. 5 n° 3, deux mouvements au choix	Corelli	Musica Nova n° 1664
Ricercare, 1 au choix	Bassano	Pelikan 975
Ricercare n° 2	Virgiliano	Zénon
Deux mouvements d'une même sonate au choix parmi : FA M — Sol m — Sol M	J.S. Bach	Hofmeister 3002
Sonate en sol majeur 1er mouvement	J. B. Sammartini	Noetzel n° 3237
Flûte traversière		
Concerto en ré, Adagio - Rondo	Boccherini	FEC Leuckart
12 sonates méthodiques (Deux mouvements au choix d'une même sonate)	Telemann	Barenreiter 2244
Deux mouvements d'une même sonate au choix	J.S. Bach	Barenreter
Fantaisies pour flûte seule. Une au choix	Telemann	Barenreiter
Concerto en ré majeur 1er mouvement	Haydn	N. Simrock Elite Edition 3001
Romances op., 34, deux au choix	Schumann	IMC
Guitare		
Fandanguillo	J. Turina	Schott
Etude n° 7	H. Villa-Lobos	Max Eschig
Grande Ouverture op. 61	Mauro Giuliani	Suvini Zerboni
Prélude et fugue pour la 2e suite	Hofmeister pour luth	
Fugue n° 1	Léo Brouwer	Max Eschig
Prélude n° V	H. Villa-Lobos	Max Eschig
Harpe		
10e étude	Bach-Grandjany	Carl Fisher
1re Arabesque	Debussy	Durand
Suite op. 83	B. Britten	Faber Music
Variations sur un air suisse	Beethoven	Schott
Sonate en sol majeur (version originale chez Breitkopf)	C. Ph. E. Bach	Salvi, 45, rue de la Boétie, 75008 Paris. 45.61.04.32
Variations sur un thème de Mozart	Glinka	
Fantaisie	Saint Saëns	Durand
Hautbois		
Temporal variations n° 1, 2, 4, 5, 8, 9	B. Britten	Faber Music
Variations	N. Rimsky-Korsakov	Boosey
Concerto en mi bémol mesures 10 à 48 incluses et mesures 115 à la fin	V. Bellini	Ricordi
Romances (1 à 3)	R. Schumann	Schirmer
Sonate en sol mineur (1er et 3e mouvements)	C. Ph. E. Bach	
Concerto en ré mineur (2e et 3e mouvements)	B. Marcello	Musica Rara
Ondes Martenot		
Fantaisie lyrique	Claude Arrieu	Calque
Lalita	Jacques Charpentier	Leduc
Ainsi qu'aux plus beaux jours	Francine Aubin-Tremblot	Choudens
Point de rencontres	Charles Chaynes	Leduc ou Choudens
Cyclades (Paros)	Antoine Tisne	Billaudot
Orgue		
Toccata en fa majeur	Buxtehude	Hensen
Fugue n° 5 (Gloria)	N. de Grigny	Schola Cantorum
Choral « Herr Jesu Christ Dich zu uns wend » BWV 655	J.S. Bach chorals de Leipzig.	Bornemann. Les dix-huit Volume IX
Fugue en la bémol mineur	J. Brahms	
Pièces de fantaisie :	L. Vierne Etoile du soir	Lemoine
Canon en si mineur	R. Schumann	Bornemann

Instrument - Titres	Compositeur	Editeur
Percussion		
a) Morceaux		
Hommage au capitaine Fracasse	Alain Bernaud	Rideau Rouge
Suite ancienne	Maurice Jarre	Leduc
Improvisations	Marcel Mihalovici	Heugel
Recuerdos de los Baleares	Henri Tomasi	Leduc
b) Exercices		
Exercices pour timbale :		
Vingt études pour timbale Une étude au choix (5 - 6 - 7 ou 11)	J. Delecluse	Leduc
Exercices pour caisse claire		
Douze études pour caisse claire Une étude au choix (1 - 3 - 5 ou 7)	J. Delecluse Leduc	
Exercices pour xylophone		
Vingt études d'après Kreutzer pour xylo Une étude au choix (3 - 4 - 6 ou 15)		Leduc

N.B. On pourra demander au candidat, outre un morceau au choix, un exercice dans chacune des trois catégories indiquées.

Instrument - Titres	Compositeur	Editeur
Piano		
Pièces espagnoles Pour piano n° 2 (Cubana)	Manuel de Falla	Durand
3e sonate (1er mouvement)	Beethoven	Peters
Aragon (extrait de la Suite espagnole)	Albeniz	Union musicale espagnole, Madrid
Un reflet dans le vent (extrait des Préludes)	Messiaen	Durand
Prélude et fugue op. 46	Roussel	Durand
Sonate en mi bémol (1er mouvement) 1789 dédiée à Maria Anna Von Gennzinger	Joseph Haydn	Editions Peters n° 3 ou Editions Henle n° XVI-49
Saxhorn		
Tubaroque	R. Boutry	Leduc
Prélude et allégro	Bozza	Leduc
Barcarolle et chanson bachique	Semier-Collery	Leduc
Suite pour tuba	H. Martelli	Max Eschig 6728
Variations sur un thème de Purcell	J. Lemaire	Le Rideau Rouge
Thème varié	P. Petit	Leduc
Saxophone		
Concerto en mi bémol	Glazounow	Leduc
Improvisation	Elsa Barraine	Billaudot
Gavambodi n°2	J. Charpentier	Leduc
Rhapsodie	Debussy	Durand
Sonate	Hindemith	Schott
Etude (8, 5)	Koechlin	EFM
Tuba basse		
Concert	Lebedjew	Arpège
Drei Skizzen	Leschko	Arpège
Divertimento	Dondeyne	Publications musicales Lino Florenzo, Lille
Triade	Holstein	Choudens
Concerto	V. Williams	Oxford University Press (Eschig)
Trombone ténor		
Improvisation	Cl. Pascal	Durand
Hommage à Bach	Bozza	Leduc
Acclamation	Bleuse	Choudens
Concerto grosso n° 10 Transcription Katarzynski	Haendel	Arpège
Concerto 1er et 2e mouvements	Rimsky-Korsakoff	Boosey et Hawkes
Chant et danse	Jacques Bondon	Eschig
Trombone basse		
Sonate n° 7 op. 5 1er et 4e mouvements	Corelli (adapt. Cl. Chevalier)	IDM Arpège
Dialogue	H. Martelli	Max Eschig
Thème varié	Bozza	Leduc
Deux pièces brèves	Semler-Collery	Max Eschig
Etre ou ne pas être	H. Tomasi	Leduc
Fantaisie	P. Petit	Leduc

(Suite page 14)

La Musique du XXe siècle devant la Philologie Musicale - III

par **Jacques CHAILLEY**

Dans un premier article, nous rappelions que jusqu'à l'assimilation complète de l'harmonique 9, chaque nouvelle consonance de base venait régulièrement et progressivement s'ajouter à la précédente, sans en rien l'annihiler, et tout au contraire en en renforçant le pouvoir, selon un processus assez immuable pour nous permettre d'en tirer ce que nous avons appelé la *loi de non-destructibilité.*

En même temps, force nous était de constater que s'il est aujourd'hui peu de compositeurs dits "sérieux" pour s'en contenter au delà de la musique "fonctionnelle" et de genres spéciaux tels que l'opérette, la musique issue des seules tranches 1 à 9 de la Résonance constitue encore à l'heure actuelle le fond de notre environnement musical. D'où l'écrasante prédominance dans notre consommation des musiques classiques ou romantiques par rapport aux modernes qui s'époumonnent en vain à se proclamer "musique de notre temps" sans que "notre temps", hors de cercles spécialisés, y prête la moindre oreille.

Un secopnd article examinait le stade suivant (accord naturel de 11e augmentée, issu de l'harmonique 11), en observant que son absorption n'était pas sans porter atteinte à la prédominance de la tonalité classique, qu'avaient renforcée les harmoniques 5 et 7 sans que 9 intervienne ni pour ni contre. On constatait que la nouvelle consonance se présente bien à la date voulue et dans les conditions requises, mais sans apparaître généralisée comme l'avaient fait les précédentes. Il semble bien que dès ce stade commencent à devenir redoutables les conséquences de ce que nous avons appelé la *loi de dégressivité.* Cette loi, qu'avait déjà pressentie Schönberg dans son Traité d'Harmonie, veut que *les effets naturels de la consonance s'amenuisent à mesure que l'on s'éloigne du point de départ.* Elle n'existe pas seulement au plan psychologique, mais aussi au plan physique. Ni les harmoniques éloignés, ni les partiels inharmoniques ne sont absents de l'analyse spectrale des sons, mais plus ils se multiplient, plus le son s'éloigne de la "musicalité", si tant est que ce terme puisse être défini comme l'aptitude à identifier une hauteur déterminée et par voie de conséquence, à l'utiliser comme tel. Sur un piano, l'expérience du papier à cigarettes posé sur les cordes peut faire foi du fait que la mise en vibration par sympathie des harmoniques, intense jusqu'à la tierce majeure (harmonique 5) décroît très rapidement ensuite. Une oreille exercée peut, avec attention, percevoir encore la 7e mineure, rarement la 9e et jamais au delà à ma connaissance. Si mince soit-il, le papier à cigarettes, qui accepte sans broncher les tolérances du tempérament égal, reste sur les cordes désespérément immobile à partir de la 9e (harmonique 9). Ce ne serait donc pas par simple paresse d'esprit, comme on le dit trop facilement, que le public hésite le plus souvent à suivre les compositeurs qui, hardiment cette fois, partent à la conquête des harmoniques ultérieurs.

En conflit avec la loi de dégressivité, la musique contemporaine va encore se heurter, à partir de Schoenberg, aux *exigences de la loi de non-destructibilité.* Cette loi, constamment observée jusqu'à l'harmonique 9, et encore par l'harmonique 11 dans son emploi debussiste, deviendrait-elle périmée désormais ? On pourrait le croire en observant la quasi-disparition de toute consonance naturelle dans la presque totalité de la musique d'obédience schoenbergienne. En fait il n'en est rien. Nul ne prétendra qu'un Boulez, un Ligeti ou un Xenakis ignorent le moins du monde les consonances premières ou y sont insensibles. Simplement *ils refusent de s'en servir,* pour des raisons d'option esthétique ou pseudo-philosophique que notre article n'a pas à examiner. C'est là une importante novation, mais elle est voulue et délibérée, et non comme les étapes antérieures insinuées dans l'instinct comme à l'insu des intéressés.

Autre novation : contrairement aux étapes antérieures, *il ne semble pas que l'on ait attendu la complète assimilation du dernier harmonique* (ici le n° 11) *pour aller au delà dans l'exploration;* ce qui ne pouvait manquer d'accentuer le décalage avec une opinion publique n'ayant encore qu'imparfaitement réalisé cette assimilation. *L'harmonique 11,* par l'incompatibilité tonale du si bémol et du fa dièse, *apportait avec lui l'affaiblissement de la tonalité classique* (mais nullement du sentiment tonal pris dans son acception générale). *Le suivant* (harmonique 13, soit sol dièse), *et plus encore l'harmonique 13* (si bécarre), avec leurs heurts brutaux si bémol-si bécarre et sol naturel-sol dièse, *apportent la dissonance en soi* : on peut y voir la genèse inconsciente de l'esthétique stravinskienne, en même temps que le contresens fondamental de Schönberg proclamant l'"émancipation de la dissonance" sans voir que sa proposition amalgamait en fait deux choses différentes : l'utilisation libre de la dissonance reconnue telle, dont on vient de voir qu'elle s'insère parfaitement dans le processus, et la suppression de priorité aux consonances antérieures, ce qui par

contre contient une brutale rupture avec les acquis du passé et pèsera lourdement sur la "mise en ghetto" de toute la musique qui après lui en acceptera le postulat.

Si l'harmonique 13 apporte la dissonance, *le suivant* (n° 15) *va plus loin encore en ouvrant la voie à des intervalles de plus en plus irréductibles à la gamme usuelle* de notre tempérament hémitonal. Il conduit donc directement aux essais de musique à intervalles non hémitoniques — tiers de ton d'Ohana, quarts de ton de Wychnegradsky, etc.), puis à l'abandon de toute référence solfégique (musique concrète et dérivés, gags extra-musicaux de J. Cage, etc.) C'est donc moins la présence de telles expériences qui paraît soulever une anomalie que le refus, inspiré sans doute par mimétisme du refus initial schoenbergien, de les placer dans la descendance normale dont elles sont la conséquence. Ainsi se trouvent-elles à la fois *justifiées dans leur principe et placées en porte-à-faux par rapport à la loi de non-destructibilité, en même temps que limitées dans leur diffusion par la loi de dégressivité.* Le tableau annexé, complément à celui accompagnant notre dernier article, nous paraît assez bien synthétiser, et peut-être expliquer les apparentes anomalies d'une situation en apparence inextricable. Nous tenterons, dans un quatrième et dernier article, d'en extraire les principales conséquences.

(A suivre)

Suite de la page 12

BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE SESSION 1986

Instrument - Titres	*Compositeur*	*Editeur*
Trompette		
Inter Silencia	Thérèse Brenet	Editions Leduc
Sonate	Jean Hubeau	Durand, 21, rue Vernet 75008 Paris
La légende	Enesco	Enoch
Sonatine	Casterede	Leduc
Sonate	Hindemith	Schott
Intrada (pour trompette et piano)	Honegger	Salabert, 22, rue Chauchat, 75009 Paris. Tél. : 48.24.55.60
Violon		
Un allegro d'une sonate au choix	Mozart	
Un mouvement allegro d'une sonate en ut ou en sol	Haydn	
Final du 22e concerto	H.B. Viotti	Billaudot
Sonate en ré majeur Adagio et 1er allegro	Haendel	Peters
Suite pour violon et piano op. 6 3e mouvement « Lullaby »	B. Britten Hawkes	Boosey
Allemande de la partita n° 2 pour violon seul	J.S. Bach	Barenreiter 5116
Violoncelle		
Sérénade n° 19 Extrait Pierrot Lunaire	Schoenberg	Universal Edition
Drei kleine Stücke op. 11	Webern	Universal Edition
Intermezzo et adagio (sans la chaconne)	Dallapiccola	Universal Edition
Prélude et courante 2e suite	J.S. Bach	Editions Peters
Adagio et allegro	Schumann	Durand, Peters
Pièces en concert	Couperin	Leduc (Bazelaire)

Mon Maître, le pianiste et compositeur Jacques Castérède m'ayant donné connaissance du texte suivant, je sollicitai immédiatement son autorisation de le publier dans l'Education Musicale. Cet article me semble en effet d'un intérêt capital et s'inscrit parfaitement dans le cadre des recherches actuelles en Musicothérapie dont le Docteur Bence et moi-même avons déjà donné un aperçu aux lecteurs de notre revue.

Jacques Castérède est Professeur d'Analyse Musicale au CNSM de Paris et Professeur de Composition à l'ENM.

Max MEREAUX

L'ETUDE DU PIANO PAR TRANSMISSION DIRECTE

par **Jacques CASTÉRÈDE**

On sait que, chez l'homme, le cerveau est l'organe essentiel de la sensation et de la motricité.

C'est lui qui pense les gestes avant de les déclencher, les dirige, les coordonne, les rectifie en fonction du but à atteindre et en tenant compte des messages fournis par les sens.

Or, certains sujets, par suite d'un retard ou d'un arrêt dans leur évolution cérébrale, sont incapables de se concentrer sur une activité déterminée.

A l'inertie ou à l'agitation désordonnée s'ajoute pour eux la difficulté de s'exprimer par le langage et l'écriture.

Mais, si le cerveau est en effet l'organe par lequel l'individu contrôle ses gestes et ses sensations, la réciproque est vraie : en agissant rationnellement sur les mouvements d'un sujet dont l'évolution cérébrale a été perturbée, c'est-à-dire en lui faisant coordonner "artificiellement", par une technique appropriée, ses gestes et ses sensations (puisqu'il est incapable de le faire seul), on peut agir favorablement sur l'évolution de son cerveau et amener chez lui une motricité et des sensations normales.

La question est de savoir comment procéder.

En y réfléchissant, il apparaît que l'étude d'un instrument de musique — et particulièrement du piano — serait un moyen puissant pour apprendre à un sujet à contrôler ses mouvements, à en développer la précision et la coordination.

En effet, l'étude d'un tel instrument exige de celui qui l'aborde :

a) L'activité musculaire de tous les doigts des deux mains, des poignets et des bras, le plus souvent en des mouvements indépendants, ayant pour cadre l'espace restreint d'un clavier.

b) L'activité du toucher.

c) L'activité de l'ouie, grâce à laquelle l'exécutant contrôle la justesse et l'intensité des sons, évalue la durée des silences et des valeurs des notes.

d) L'activité de la vue, qui lui permet de prendre connaissance du texte à jouer d'une part, d'autre part de contrôler à tout instant la position et les déplacements de ses mains.

Malheureusement, l'étude du piano par les méthodes traditionnelles demande à l'élève — et cela, dès le début — des facultés d'attention, de concentration, une certaine précision dans la coordination des mouvements, et c'est justement tout cela qui manque aux sujets dont l'évolution cérébrale est retardée.

Nous nous trouvons donc dans un cercle vicieux : on voit combien l'étude du piano serait profitable aux sujets dont l'activité psycho-motrice est perturbée, mais elle demande, pour être entreprise, des facultés qui sont précisément celles qui leur font défaut!

C'est Madame *Henriette Lafarge* qui, peu avant la première guerre mondiale, trouva la solution de ce problème en imaginant un enseignement du piano qu'on peut appeler "par transmission directe".

De quoi s'agit-il ?

D'une étude qui se divise en deux phases :

1°) **La phase passive**, durant laquelle aucun effort n'est exigé de l'élève.

L'élève abandonne passivement sa main à celle du professeur qui la place sur le clavier, et, en guidant ses doigts, en les animant, lui fait jouer le texte musical, tout en maintenant sa main dans une bonne position pour tâcher d'éliminer faiblesses, raideurs et crispations (d'où le nom de "transmission directe").

Lorsque le professeur sent que l'élève n'est plus rétif à ses directives, qu'il participe lui-même, par intermittences à son effort et à son action, il est averti que l'éveil est donné aux facultés cérébrales et que la phase passive se termine.

Alors, il passe à la **phase active**, pendant laquelle l'élève agrandit peu à peu son champ d'action. Cette phase, on s'en doute, est délicate. Le professeur doit laisser l'élève se diriger seul, de lui-même, tout en imprimant à ses mains et en suggérant à son intelligence des directives multiples et subtiles.

S'identifiant ainsi à l'action du professeur, l'élève devient conscient de ses gestes, et sa motricité plus calme, plus réfléchie, plus ordonnée lui permettra non seulement d'exécuter correctement la pièce musicale, mais, avant tout, de maîtriser son comportement général.

Pratiquement, le problème était de trouver des textes suffisamment simples pour permettre de faire démarrer des élèves dont les doigts étaient complètement raides, et qui étaient incapables de coordonner leurs mouvements.

Madame Lafarge, avec la collaboration de sa fille Charlotte, imagina une série de très courts textes à quatre mains, dont la partie supérieure — celle de l'élève — consiste en rythmes très simples, répartis sur une ou deux notes, et joués tantôt mains ensembles, tantôt mains alternées.

La partie d'accompagnement, jouée par le professeur, forme un ensemble harmonique et mélodique complet. Cette partie donne un intérêt musical à ces études rythmiques et procure à l'élève une satisfaction immédiate; il a tout de suite le sentiment de participer à une véritable exécution musicale et non pas l'impression pénible de se plier à d'arides exercices rythmiques. Ceci est très important pour l'intérêt que l'élève portera à ses études musicales, et sera un facteur important de progrès.

Ces pièces rythmiques à quatre mains vont progressivement : partant de rythmes élémentaires, elles abordent peu à peu des rythmes plus élaborés et plus diversifiés.

Lorsque le professeur a aidé l'élève à maîtriser ces rythmes et que ce dernier commence à passer à la phase active, il peut lui faire travailler des morceaux qui exigent des mouvements de doigts plus complexes; d'abord des pièces sur cinq notes, afin d'éviter le déplacement de la main sur le clavier, puis, peu à peu, des pièces où les mouvements des deux mains sont diversifiés, où l'on trouve des lignes mélodiques utilisant le passage du pouce... etc.

Ce répertoire progressif à quatre mains se trouve en abondance dans des auteurs du 19[e] siècle dont certains, peu connus, sont tombés en désuétude, ce qui rend malheureusement leurs œuvres difficiles à se procurer : Diabelli, Gretchaninoff, Spindler, Steiger, Weber... etc.

Parallèlement à cette étude par transmission directe, le professeur initie progressivement l'élève au solfège : connaissance des notes (hauteurs et durées), des silences, des mesures, des altérations.. etc.

Ces notions ne sont jamais abstraites, mais toujours données au clavier, avec un tableau noir sur le pupitre.

De ce fait, à mesure que l'élève progresse au clavier, il apprend à lire la musique et bientôt commencer à travailler certaines œuvres par lui-même, toujours, bien entendu, sous le contrôle vigilant du professeur. Il entre ainsi progressivement dans la phase entièrement active de l'étude du piano.

Madame Lafarge appliqua d'abord la technique par transmission directe à de très jeunes enfants.

Cette innovation fût couronnée de succès, et elle continua en s'occupant de sujets qui n'étaient jamais parvenus à jouer ou à s'exprimer par les méthodes traditionnelles. Elle obtînt les mêmes résultats encourageants.

Peu avant la 2[e] guerre mondiale, elle fût amenée à se consacrer à des sujets dépourvus d'évolution psychomotrice normale : tous réalisèrent des progrès irréfutables.

Il était donc prouvé qu'il était possible de se servir de l'étude du piano comme moyen d'éduquer des sujets dont l'évolution psycho-sensori-motrice n'avait pas eu lieu et ne semblait pas possible.

Dans ce cas, il fallait considérer l'étude du piano non pas comme un art d'agrément, mais comme une technique d'éducation des mécanismes cérébraux, qui pourrait s'effectuer habituellement en deux ou trois courtes leçons par semaine, sans aucune étude individuelle en dehors des cours.

ENSEIGNEMENT

Etant donné l'importance du répertoire à quatre mains dans l'enseignement du piano par transmission directe, deux personnes sont nécessaires pour s'occuper de chaque élève, du moins au début : la personne guidant la main de l'élève et celle qui joue l'accompagnement.

Ces professeurs doivent travailler en étroite collaboration et être, naturellement, bons pianistes afin de pouvoir accompagner facilement les œuvres à quatre mains, et de ne pas communiquer à leurs élèves des défauts dans la position des mains ou l'exécution musicale.

Mais ils doivent avoir aussi des qualités humaines, psychologiques, et, par dessus tout, avoir profondément à cœur la tâche à laquelle ils se consacrent, car ils devront établir des relations avec des êtres anormaux, aux réactions souvent étranges, imprévisibles, voire inquiétantes. Les relations affectives qui s'établiront entre maître et élève seront très importantes; il est, en effet, indispensable que l'élève considère comme un plaisir attendu son professeur : ce n'est qu'à cette condition que les progrès seront effectifs et rapides, et que le professeur connaîtra cette joie singulière : aider un être à se libérer des chaînes qui entravent son développement intellectuel, psychologique et humain.

Entretien avec
Krzysztof PENDERECKI

"On peut toujours utiliser d'anciennes formes pour écrire de la musique nouvelle"

K. Penderecki, le 30 novembre 1977

Le *Te Deum* de Krzysztof Penderecki, paru chez EMI, qui couronne avec la *Deuxième Symphonie* et le *Requiem polonais* la dernière, grandiose, période de l'œuvre de ce musicien, marquée déjà par le *Concerto pour violon,* l'opéra *"Le Paradis perdu"* et *Lacrimosa,* a suscité l'étonnement de plusieurs critiques en France. Ce renouement avec le postromantisme n'était pas sans désorienter et déconcerter quelques uns. Ignoreraient-ils ce qui se passe dans l'art occidental depuis plus d'une décennie ? Ce grand retour vers le XIXe siècle dans la peinture, la sculpture, la poésie, la littérature en général ? La musique pouvait-elle rester à l'écart, indifférente à cette tendance ?

L'entretien avec le grand compositeur polonais dont l'œuvre est animé d'une part par la nécessité de mettre en évidence la continuité de la culture et de l'autre de s'opposer à la deshumanisation de l'art devant la tyrannie de la technique et la nivelation des particularités culturelles, devrait dissiper quelques malentendus en ce qui concerne la situation et les tendances de la musique d'aujourd'hui.

Votre nom est devenu presque le symbole du renouveau de la musique sacrée. Est-ce que selon vous ce genre de musique correspond aux besoins spirituels les plus profonds de l'homme de la fin du XXe siècle ?

Absolument. La meilleure preuvre c'est le succès incontestable de ma musique. Le besoin de ce genre de musique se faisait remarquer déjà dans les années 60 où presque personne ne s'en occupait. Je dis presque, car il y avait une grande exception — Olivier Messiaen qui était le premier à la pratiquer. Mais ce besoin est toujours croissant, je l'observe partout. A des moments d'instabilité politique, d'atmosphère de danger et de crise l'homme a tendance à se tourner vers l'irrationnel.

Vous avez appartenu à l'époque à l'extrême avant-garde musicale. Est-ce parce qu'elle vous limitait que vous vous en êtes éloigné ?

Non, tout simplement je n'ai jamais fait partie d'un groupe. Il me semble que l'avant-garde ait été composée, hélas, et on le voit clairement à présent, de gens qui n'étaient pas à sa hauteur, de gens de petit talent. Je ne voudrais pas employer des mots trop durs vis-à-vis de mes collègues, mais lorsqu'on envisage ces derniers vingt ans, surtout l'école de Darmstadt, ce sont des gens incapables, sans talent, et c'est entre leurs mains, entre autres en France, que se trouve cette musique. Ce sont des gens qui ne devraient pas composer, ils auraient dû être plutôt employés de banque...

En un mot entre vous et eux c'est bien l'état de guerre ?

Bien sûr. Vous seriez étonné de savoir que ce n'est qu'en décembre 1981 que j'ai dirigé pour la première fois à Paris (en 1979 je suis venu seulement au Festival de Saint-Denis). C'est très simple. Pendant très longtemps ces messieurs me l'ont empêché, j'étais interdit d'accès.

Avez-vous l'intention de composer de la musique liturgique, des messes par exemple ?

Des messes, oui, mais pas de la musique strictement liturgique. Je peux employer le texte liturgique, mais la liturgie elle-même ne m'intéresse pas. Il me semble que ma musique n'entre pas dans ce cadre-là.

On parle souvent de crise dans la musique contemporaine. Etes-vous optimiste ou pessimiste à cet égard ?

Je suis optimiste. Je pense qu'une **bonne musique** trouvera toujours son public et se frayera un chemin

vers les auditeurs. Elle est plus compréhensible. Une mauvaise musique n'a jamais été et ne peut être comprise. Pourquoi les musiciens se plaignent-ils que la musique contemporaine ne touche pas les auditeurs, que les gens ne s'y intéressent pas ? Tout simplement parce qu'ils écrivent de la mauvaise musique.

Comment envisagez-vous la jeune musique polonaise, donne-t-elle selon vous de grandes espérances ?

A vrai dire non. Je crois que ce qui s'était passé en Pologne après 1956, cette explosion, cet épanouissement musical insolite à la fin des années 50 et dans les années 60, c'était quelque chose de normal, c'était motivé historiquement. Il y eut bien sûr une base politique, cela a pu être possible grâce à l'arrivée de Gomulka au pouvoir, grâce à cette ouverture sur le monde, cette collision inattendue entre ce qui se passait depuis plusieurs années en Occident et ce qui se passait en Pologne. Des groupes pareils sont nés dans divers pays à diverses époques historiques : l'école russe, l'école de Vienne, l'école française (le "Groupe de Six"). C'est presque une règle historique, cela peut se passer à un moment donné. Mais je ne pense pas qu'il puisse y avoir une chance que cela continue. Ceux qui viennent maintenant auraient eu peut-être cette chance s'ils présentaient un nouveau programme, s'ils proclamaient le renouveau de ce qu'ils ont trouvé. Mais pour cela il faut avoir une force de percée formidable.

Et la musique contemporaine en général ? Est-ce que vous suivez attentivement ce qui se passe dans d'autres pays ?

Non, cela ne m'intéresse pas du tout. Je crois que l'artiste, le créateur, doit être concentré sur ce qu'il fait lui-même. Je pense qu'au fond tout le monde dans notre milieu agit ainsi. Non, ce que font mes camarades ne m'intéresse pas.

Est-ce que la littérature est la source principale de votre inspiration ou bien y en a-t-il d'autres ?

Oui, mais plutôt la littérature antique. Avant d'étudier la composition, j'ai étudié à l'université le latin et le grec — c'était alors mon principal centre d'intérêt. J'avais à cette époque dix-sept ou dix-huit ans. Ce genre de littérature classique qui remonte à la Grèce et à la Rome antiques, me passionne toujours. Tous ces sujets que j'aborde, sans parler de l'Ecriture Sainte, je les traite tout simplement comme une source littéraire. S'agit-il ici de ce qu'on appelait au XIX[e] siècle "inspiration", je l'ignore. Il me semble que j'aborde le texte autrement. Je prends un texte qui me plaît, que je trouve bon, qui a quelque chose à dire, mais qu'ensuite la musique transcende; elle doit le transcender. Sans cela on ne pourrait pas composer. Ainsi j'oublie souvent le texte, je le brouille, je l'efface. Par exemple dans le *Magnificat* le texte n'a aucune importance, j'aurais pu aussi bien employer l'annuaire de téléphone. C'est un tel fourré polyphonique que le texte devient asémantique.

Une question indiscrète peut-être : quels sont vos compositeurs préférés anciens et contemporains ?

Parmi les contemporains j'aime beaucoup Messiaen. Je trouve que c'est un grand compositeur, étrangement sous-estimé.

Il n'y a pas longtemps encore, négligé et bafoué en France...

Justement. Même à présent. J'ai eu récemment la visite d'un jeune Français qui est venu m'interviewer. Je l'ai questionné sur Messiaen. "C'est dépassé" m'a-t-il répondu avec une grimace de mépris. Cela m'étonne beaucoup, car c'est tout simplement un des grands compositeurs du XX[e] siècle. En dehors de lui, il n'y a pourtant personne ici qui pourrait lui venir à la cheville. Donc parmi les contemporains — Messiaen. Mais pas parce qu'il fut l'un des premiers à s'occuper de la musique religieuse, mais tout simplement parce que c'est un excellent compositeur.

Quant aux compositeurs anciens, j'ai connu diverses périodes. De l'admiration pour Monteverdi à l'admiration pour Bach qui dure jusqu'à présent, bien que quelque peu estompée, car je me suis occupé d'un autre genre de musique; mais par exemple ma *Passion selon Saint Luc*, je ne pourrais pas l'avoir écrite sans avoir fait d'études approfondies de Bach et de la polyphonie baroque. Puis cela a changé. Au cours des dernières années je me suis surtout occupé de la musique postromantique. Bruckner, Wagner, ce sont les compositeurs qui m'intéressent à présent, qui fécondent mon imagination. Par exemple l'emploi de l'orchestre dans le *Te Deum* est tout a fait différent de cette étoffe transparente qu'est au fond la *Passion selon Saint Luc* où je n'emploie pas du tout le *tutti*, il apparaît seulement dans le dernier accord. La forme y est construite de telle sorte que cet accord mène à Deus veritatis auquel participe tout l'ensemble des musiciens. Dans le *Te Deum* et la *Deuxième Symphonie* également la densité instrumentale est totalement différente — c'est un renouement conscient avec le postromantisme.

Avez-vous l'intention de continuer votre travail dans le domaine de l'opéra ?

Absolument. J'ai quelques projets de nouveaux opéras. Je travaille actuellement sur le *"Roi Ubu"* d'après la pièce de Alfred Jarry. Ce qui est très important pour moi, c'est de travailler par périodes : par exemple avec le *Te Deum* j'ai clôturé une période à laquelle je ne reviendrai plus, la période où je fus fasciné par la musique du XIX[e] siècle qui était et continue toujours à être négligée de mes collègues : il me semble qu'ils n'y aient pas encore trouvé de clef. A présent je reviens à mes premières

années de composition, c'est-à-dire je ne peux plus écrire le *"Roi Ubu"* avec le même langage que le *Te Deum*, ce serait un non-sens. J'ai choisi ce sujet justement pour changer mon langage musical.

Au XVIIIe ou XIXe siècles on pouvait composer toute la vie la même musique, cultiver le même style, aujourd'hui ce n'est plus possible. Le meilleur exemple c'est Picasso qui surprenait toujours en renouant sans cesse avec le passé, c'est pourquoi souvent on le critiquait, par exemple son renouement avec Velasquez, cela fécondait son imagination de peintre. Mais par exemple Chagall peint toute sa vie toujours le même tableau. J'adore Chagall, mais je suis un autre type d'artiste, ce genre de création m'est étranger. Pour moi la musique doit sans cesse changer, autrement je m'ennuie. Je pourrais, bien sûr, composer trente *Te Deum* ou vingt *Thrènes,* je pourrais reproduire ces œuvres. Pourtant je ne l'ai pas fait. Je dis tout ce que je voulais dire dans une ou plusieurs œuvres, proches l'une de l'autre, écrites au cours de quatre ou cinq ans, puis c'est la saturation et le changement subit. Ce changement a eu lieu maintenant. Il me semble que j'aie dit ce que j'ai voulu dire. Que d'autres essayent à présent de puiser dans cette source immense qu'est la musique du XIXe siècle. Je le laisse à d'autres et je m'en vais dans une nouvelle direction.

Il semble pourtant que c'est déjà le "Requiem polonais" qui a ouvert cette nouvelle direction ?*

Exactement. C'est à la fois une sorte de synthèse de la dernière période de mon œuvre et l'inauguration d'une nouvelle où je reviens en quelque sorte vers la première période, celle des recherches sonores, de la rigueur, de la réduction des moyens et de l'expression.

Vous suivez ainsi la fulgurante évolution du monde dont nous sommes témoins et celle de l'art naturellement...

Bien sûr. Remarquez le nombre de différentes tendances dans la peinture qui ont passé au cours des derniers cinquante ans. Il y en a eu environ trente et des très importantes, mais toutes n'ont duré que trois, quatre, cinq ans, pas plus. Hélas, les critiques en particulier ne veulent pas comprendre que la même chose se passe avec la musique, que tout simplement cette musique ne veut pas être toujours la même. Les critiques attendent du compositeur qu'il soit sans cesse identique à lui-même. S'il a écrit une œuvre, la suivante doit être pareille. Non, nous sommes au XXe siècle, à la fin du XXe siècle, et qui plus est, à la fin d'une époque incontestablement, d'où le retour à l'historisme. Il en a toujours été ainsi : à la fin de l'époque romaine, à la fin du néoclassicisme, dans l'architecture et la peinture, au temps du "fin de siècle" qui ramena tout de nouveau, le retour à la renaissance et au gothique, cela a engendré plus tard quelque chose d'inédit. Cette époque est aussi très dangereuse, c'est-à-dire on assiste à la saturation voire sursaturation de moyens musicaux, entre autres à cause du développement formidable de l'électronique qui a ouvert un monde nouveau pour l'oreille. Les compositeurs ne se rendent pas compte qu'au moment où tout est possible, où on est libre de tout faire, doit survenir un changement. Car on ne peut pas, passez-moi l'expression, "foutre tout dans la marmite", du lard fumé, des petits pois, de la choucroute, des pommes de terre, et en faire un *Eintopfgericht* comme disent les Allemands. Cela ne peut satisfaire que des goûts vraiment peu difficiles...

Quand tout est possible, le chaos doit apparaître. Si on peut apprendre à un facteur à devenir compositeur en deux semaines... J'étais moi-même le témoin, dans un studio d'électronique, d'une conversation entre deux techniciens qui travaillaient avec moi. "Comment, disaient-ils, peut-il être compositeur ? Nous connaissons pourtant l'électronique mieux que lui, nous le pouvons donc aussi!" Et ils ont essayé, ils se sont même fait reconnaître par un groupe de gens. Cela est dangereux.

Il se passe donc avec la musique à peu près la même chose qu'avec la peinture, le danger de la facilité, n'est-ce pas ?

Evidemment. Mais la musique suivait toujours la peinture avec un peu de retard. Ce qui s'était passé dans la peinture dans les années 40 n'est survenu que maintenant dans la musique. Je me rappelle combien j'avais été attaqué de tous côtés après avoir écrit ma *Passion selon Saint Luc.* Pourtant c'est bien moi qui avais découvert ce "nouveau romantisme" dans la musique. A cette époque-là, en 1965, c'était comme jeter le gant à tous les musiciens contemporains, en particulier ceux du cercle de Darmstadt. Ils m'ont tourné le dos, m'ont accusé de trahison. Je crois que c'était aussi sans doute à cause de la jalousie, car j'avais ouvert le chemin vers un public plus large grâce au sujet lui-même, en arrivant à satisfaire le besoin de quelque chose de plus transcendant qu'un simple jeu avec les sons. Car, comme je viens de le dire, tout le monde peut s'en occuper, par forcément un compositeur.

Qui selon vous compte le plus dans la musique contemporaine polonaise ?

En ce qui concerne mes compatriotes, Lutoslawski est, bien sûr, un compositeur important. Aussi Baird, mort, hélas, récemment, qui avait un monde à lui, c'était toujours un poète lyrique, indépendamment de ce qui se passait dans la musique, il était toujours lui-même. C'est d'ailleurs une très belle musique.

Et que pensez-vous de Gorecki ?

Vous savez, je n'aime pas le "nikiforisme" dans l'art (du nom de Nikifor, célèbre peintre naïf polonais — note Ch. J.). L'art est dans un sens le domaine des

élus. On ne peut pas le réduire à répéter le même accord pendant 50 minutes. Je le simplifie, bien sûr, mais je déteste le primitivisme. C'est pourquoi je n'ai jamais puisé dans la musique populaire. L'art est selon moi, comme selon certaines doctrines hermétiques, fait pour les élus et les initiés. Le fait que le grand public s'intéresse parfois à ma musique ne signifie pas que c'était cela mon intention. La musique est faite pour les gens qui veulent bien faire un effort pour pouvoir y accéder, y participer. Je n'écris pas pour tout le monde. Ce qui se passe en Pologne, c'est tout un groupe de compositeurs, pas seulement Gorecki, c'est de la grossièreté intellectuelle, je ne le supporte pas.

J'aime Lutoslawski, bien qu'il soit parfois trop intellectuel, trop sec, c'est trop sophistiqué, trop raffiné, on dirait que parfois l'esprit s'envole de ses œuvres, mais c'est toujours très intéressant. On peut même ne pas trop aimer l'écouter, mais on ressent du respect devant ce qu'il fait.

Ce qui me semble le plus important c'est l'alliance de ces deux choses : la perfection du métier qui est indispensable, c'est-à-dire un peintre qui ne sait pas dessiner une chaise ne peut pas compter pour moi comme peintre, même s'il exécute des tableaux tachistes, car tout simplement je ne le crois pas; et d'autre part la profondeur de l'esprit — sans cela le tableau n'est qu'une forme vide. La même chose dans la musique.

Le piano vous intéresse-t-il ?

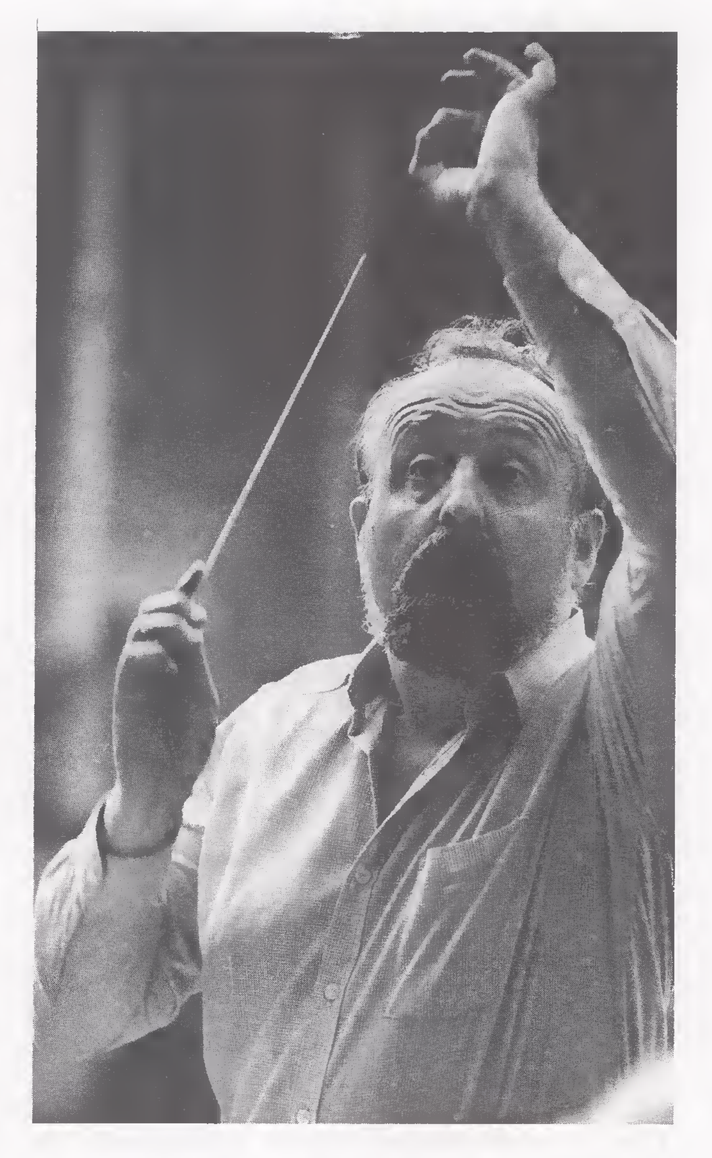
Non, ce n'est pour moi qu'un instrument historique.

Et le clavecin qui connaît aujourd'hui une véritable renaissance ?

Le clavecin, oui. En tant qu'une nouvelle possibilité, purement sonore. C'est un instrument très limité, encore plus que le piano, mais puisqu'il s'approche de la guitare électrique, c'est-à-dire de ce qui nous entoure dans la musique légère, il nous devient particulièrement familier. J'ai écrit moi-même une *Partita* pour clavecin, deux guitares, contrebasse et orchestre de chambre. J'y remonte à la fois à la tradition baroque du concerto grosso et à la tradition de la pop music dans un sens.

Vous ne vous êtes jamais intéressé aux instruments orientaux ?

Non, je pense que tout cet intérêt pour l'Orient à une époque où l'on peut aller facilement en avion passez un week-end à Katmandou, est très superficiel et peu créateur. Je ne crois pas le compositeur qui ne connaît ni la langue ni la philosophie d'un pays et qui y va pour une semaine, fume la marihuana, puis écrit une œuvre. C'est ce que peut faire un Stockhausen, mais ce sont les bas-fonds de l'art, c'est tout simplement banal et stupide.



Non, nous appartenons à cette grande culture méditerranéenne dont on ne peut pas se défaire. On peut la nier, la contester, je le faisais moi-même à l'époque, j'avais alors vingt ans et quelques. J'ai écrit mon *Thrène à la mémoire des victimes de Hiroshima* où j'ai détruit tout ce qu'il y avait jusqu'alors dans la musique, puis je me suis mis à reconstruire. Comme chaque révolution qui doit d'abord tout anéantir pour y revenir plus tard, seulement par un autre chemin.

Propos recueillis et traduits par Christophe JEZEWSKI

* Composée entre 1970 et 1984, cette œuvre eut sa création mondiale à Stuttgart, le 28 septembre 1984. L'écriture quasi-tonale s'y allie à l'écriture dodécaphonique. (Note Ch. J.).

Musique allemande et musique autrichienne
Dualité ou antinomie ?

par **Paul-Gilbert LANGEVIN**

Notre génération est probablement la première qui puisse bénéficier d'une perspective assez complète et assez précise sur l'ensemble du répertoire germanique de la seconde moitié du XIXe siècle et du début du nôtre. En effet, tandis que les Romantiques de la période antérieure étaient depuis longtemps familiers à nos oreilles, le recul historique et, il faut bien l'admettre, l'explosion du disque et de l'enregistrement "encyclopédique" autorisent aujourd'hui seulement l'accès à la quasi-totalité des œuvres des maîtres essentiels du demi-siècle suivant; et ce n'est plus qu'avec "un certain sourire" qu'on rappellera la lenteur de la pénétration en France d'un Johannes Brahms! Or nous avons connu beaucoup plus récemment le même phénomène pour Bruckner et pour Mahler; et, tandis que Richard Strauss a dû à sa complaisance de style de s'imposer assez tôt au concert puis à la scène, son contemporain et en quelque sorte antithèse Max Reger, dont l'art est bien plus exigeant, est encore loin d'être apprécié selon son mérite. De même, un Busoni ou un Schreker n'ont pas encore franchi le temps d'épreuve que la postérité semble exiger de tous les candidats à une gloire authentique.

"Tandis que cette distinction s'imposait peu jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, il devient fondamental, dans la période qui nous intéresse ici, de marquer d'entrée de jeu le net individualisme de chacun des deux ensembles géographiques et culturels majeurs que représentent l'Allemagne d'une part, l'Autriche de l'autre. Déjà le pôle d'attraction viennois avait "absorbé" un Beethoven, et il va agir de même en ce qui concerne Brahms et, dans une large mesure, Richard Strauss. Il reste que ces trois grands maîtres ne peuvent en aucun cas être considérés comme Autrichiens, car l'idiome viennois leur est pour l'essentiel demeuré étranger. Le fait que le dernier des trois, qui n'élit qu'épisodiquement domicile à Vienne, s'en rapproche le plus n'est paradoxal qu'en apparence : n'était-il pas Bavarois ? A rebours, il faut se garder de qualifier Bruckner ou Mahler de musiciens "allemands" même si ce vocable se rencontre à leurs propos dans toute la littérature de langue française. Il faut y voir l'ambiguïté qui résulte de la traduction du mot original "deutsch", lequel recouvre à la fois le tout et la partie, l'ensemble germanique et ce qui est propre à l'un des pays qui le composent" (1).

Cette spécificité de chacun des **langages allemand et viennois** ne semble pas avoir été suffisamment mise en lumière à ce jour. L'un des rares à s'en être préoccupés, Gustave Kars soulignait dès 1960 qu'"une évidente personnalité autrichienne se fait jour avec Schubert et s'affirme pleinement avec Bruckner", ajoutant que "la fameuse querelle des Brahmistes et des Brucknériens n'est rien d'autre que la guerre d'indépendance de l'Autriche dans le domaine musical" (2). Remémorons-nous donc d'abord les faits essentiels au plan historique. Le cas de l'Allemagne et celui de l'Autriche sont exactement antinomiques en matière d'affirmation nationale, puisque l'unité allemande se fait (par le Traité de 1871 et la proclamation de l'Empire sous l'égide prussienne) quand celle de l'Autriche, déjà ébranlée par les mouvements révolutionnaires de 1848, ne retrouve plus qu'un souffle tout provisoire avec la Double Monarchie instituée en 1867 : laquelle, consacrant l'association privilégiée austro-hongroise, est en elle-même un ferment de division... et l'on sait ce qui devait en résulter! Quant à la situation géographique de ces deux Empires, la carte suffit à se persuader que leurs centres de gravité penchent de deux côtés opposés, l'un vers le Nord, l'autre vers le Sud, surtout si l'on tient compte des possessions méditerranéennes des Habsbourg. Ceci explique largement les divergences observées entre les maîtres allemands et viennois non seulement dans leur idiome musical proprement dit mais d'abord dans le choix des sujets dont ils s'inspirent. Quand Wagner exalte une mythologie qui est presque autant scandinave qu'allemande, Hugo Wolf consacre toute la part la plus mûre de son œuvre à des thèmes méditerranéens (italiens ou espagnols).

Il est indéniable que la nature profonde de Brahms, comme celle de Beethoven avant lui, reste marquée très nettement par leur origine nordique. Au contraire, Bruckner et Mahler, sans méconnaître ce qu'ils doivent au maître de Bonn, chérissent et poursuivent bien davantage le message d'un Franz Schubert, le plus viennois des grands musiciens, le plus prophétique aussi. Si, chez les uns et les autres, l'écriture polyphonique revêt une égale importance, s'ils cultivent à peu près les mêmes genres, le tissu musical allemand possède souvent une densité, une redondance des voix (ce qui, dans l'orchestre, se traduit notamment par des doublures) que les Viennois cherchent surtout à éviter, dans leur souci constant de clarté et d'espace. Cette recherche d'un nouvel espace est précisément à l'origine de l'extension des durées que l'on doit avant tout

au Romantisme viennois : ce que Michel Chion appelle l'"ultra-symphonie" (3) ne pouvait naître qu'à Vienne, même si l'Allemagne donna elle aussi naissance à des œuvres hypertrophiées d'une autre manière. Dans le même esprit doit se situer la valeur expressive très spécifique que les musiciens autrichiens — un Schubert, un Bruckner, un Mahler — accordent au **silence,** tandis que leurs collègues allemands auraient plutôt "horreur du vide" : Mendelssohn ou Schumann supprimaient déjà les pauses entre les mouvements; et que dire de Brahms ou de Reger ? Ce dernier ne parlait-il pas, dans une lettre à Busoni, de la "compacité" de sa propre écriture! Et il en va exactement de même, soulignons-le, dans le domaine de la littérature. C'est donc bien d'une constante de la pensé qu'il s'agit.

La dispersion des **centres musicaux** d'Allemagne, où chaque ville de quelque importance a nourri "son" grand musicien (Bach puis Mendelssohn à Leipzig, Spohr à Kassel, Liszt à Weimar, Reger à Meiningen puis Iéna, Pfitzner à Strasbourg), s'oppose, par ailleurs, à la concentration de la vie artistique viennoise, qui fit de la capitale des Habsbourg un pôle d'attraction sans équivalent dans l'histoire. Ce rayonnement a bien sûr pour conséquence la diversité d'origine des plus importants créateurs qui y vécurent; et l'on a déjà dit combien il est parfois délicat de tracer une frontière entre ce qui est spécifiquement viennois et ce qui ne l'est que par adoption. On peut, sur ce plan, se demander si une autre limitation n'est pas tout aussi arbitraire : celle qui consiste à écarter de l'ensemble viennois les grands représentants, non moins "autrichiens" par le cachet de leur passeport, des peuples qui n'accédèrent à l'indépendance politique qu'après 1918, alors même que ces musiciens (un Smetana, un Dvorak, un Erkel) étaient dès longtemps disparus. Mais ils symbolisent la prise de conscience d'une identité qui, préservant d'abord sa langue, s'est, à l'époque qui nous occupe, cristallisée de manière privilégiée dans la musique. Ils ne sauraient donc être inclus dans l'orbite "germanique". Pourtant, ces divers courants de création constituent ensemble, au regard de la postérité, une même grande famille spirituelle dont l'auteur de ces lignes a déjà tenté d'exprimer le caractère dominant — historique aussi bien qu'esthétique — par le vocable d'"*Ethnoromantisme*".

L'évolution des principaux **genres musicaux** traités par les maîtres autrichiens et allemands n'est pas moins intéressante; et elle donne quelque crédibilité à la césure temporelle qui consiste à voir dans la date de 1860 un tournant décisif. Les grands Romantiques de la première génération : Schubert, Mendelssohn, Spohr et Schumann, ont en effet tous disparu (et, en France, Berlioz, dont on sait que, de son vivant, il eut plus d'influence en Allemagne que dans son propre pays, va les suivre); Liszt clôt l'essentiel de son œuvre symphonique et va désormais se consacrer à l'Eglise. Seule la musique vocale bénéficie d'une relative continuité, avec des mélodistes comme Robert Franz ou Peter Cornelius; tandis que Wagner assure à lui seul la transition d'une génération à l'autre dans le théâtre musical. On constate d'ailleurs qu'en Allemagne, un même génie n'a jamais pu embrasser simultanément, et avec une égale réussite, la création scénique et l'art instrumental et symphonique. Chaque génération est ainsi dominée par un "tandem" constitué de deux personnalités exactement complémentaires et à côté desquelles tous leurs contemporains pâlissent : Bach et Haendel; Beethoven et Weber; Brahms (succédant à Schumann) et Wagner; Reger et Richard Strauss. En Autriche, la distinction est moins marquée, et s'effectuerait plutôt entre, d'une part, la musique de concert, instrumentale ou vocale, pratiquée par l'élite des créateurs et dont la valeur est rarement perçue par leurs contemporains; et d'autre part la musique de divertissement, ou de "consommation", très populaire, mais dont les auteurs ne sont pas moins des artistes de solide formation qui ont droit au respect de leurs confrères... et de la postérité. Et l'on sait que Schubert lui-même ne dédaigna pas de pratiquer l'un et l'autre genres avant que le second ne devienne l'apanage des Strauss et de tous leurs émules. En fait, ce n'est qu'avec le début de notre siècle que de très grands créateurs lyriques (Schreker, Zemlinsky puis Berg) apparurent aussi parmi ceux nés dans l'orbite viennoise.

Mais s'il est un domaine où la césure des années soixante comme la dichotomie entre Allemagne et Autriche répondent à des réalités bien tangibles, c'est surtout la **symphonie,** genre noble par excellence, où l'on aperçoit deux lignées parallèles, qui ne se confondent jamais mais se combattent souvent : tantôt ouvertement (on faisait allusion plus haut à la querelle Brahms-Bruckner), tantôt d'une manière plus subtile, qui intéresse la finalité de l'art (Mahler contre Richard Strauss). Quant au plan chronologique, si en Allemagne une ère s'est close avec les dernières œuvres de Schumann et de Spohr, et s'il faut attendre près de vingt ans pour voir se manifester Raff puis Brahms, en Autriche la mort de Schubert dès 1828 a accentué plus encore le hiatus, puisque la *Première* de Bruckner n'apparaît qu'en 1868 même s'il écrivit une symphonie d'essai dès 1863. Il y a là un étrange "no man's land" que seul Liszt peut combler. C'est donc, avec dans chaque pays un ou deux créateurs essentiels entourés d'un certain nombre de moindres talents (pas toujours négligeables), une nouvelle ère qui s'ouvre, et qui brillera au firmament musical deux, voire trois générations durant, avant que de sombrer dans la tourmente de la Guerre mondiale... et de la Série!

Apogée qui désormais n'implique plus les deux seuls Empires germaniques, mais également tous leurs voisins européens, y compris leurs propres minorités : ce qui, en retour, oblige Allemands et Autrichiens à accuser davantage leurs spécificités, et permet aujourd'hui d'affirmer que l'empreinte que ces deux civilisations laisseront dans l'histoire sera à la mesure même de leurs divergences.

Notes

(1) Cet alinéa servait d'entrée en matière au chapitre que nous consacrions au même sujet dans le **Précis de Musicologie** dirigé par J. Chailley (P.U.F., 1984). L'ensemble de l'essai est donné ici à titre de "bonnes feuilles" de l'ouvrage de P.G. Langevin **Musiciens d'Europe**, à paraître à "La Revue Musicale".

(2) Conférence pour le Centenaire de Gustav Mahler, reprise dans **Le Siècle de Bruckner** ("La Revue Musicale" N° 298/299, Paris, 1975).

(3) **Larousse de la Musique,** Paris, 1982, article "Symphonie".

QUELQUES REFLEXIONS SUR LA SOLMISATION EN FRANCE

L'auteur souhaite à la lecture de cet article susciter des réactions...

La relecture récente de la communication faite par Monsieur le Professeur J. Chailley au colloque de décembre 1982 à Budapest sur le thème **La solmisation Kodaly, révélateur des problèmes de hauteur absolue et de hauteur relative dans les pays latins** (1) m'incite à émettre quelques idées à ce propos :

Oui, nous souhaitons vraiment que son "diapason flottant" se généralise, que les réflexes des professeurs se modifient selon ses vœux. Mais peut-on dire qu'en France, au cours des vingt dernières années, se soit manifesté dans ce domaine un progrès réel ? C'est peut-être le cas dans certaines écoles maternelles et primaires. Le plus souvent, les maîtres n'y sont pas confrontés au problème de l'écriture ou à celui du heurt entre les notions acquises et l'étude d'un instrument. En revanche, dans les Conservatoires par exemple, l'importance et le genre des dictées d'examens et de concours ne semble pas illustrer une volonté de revaloriser l'audition relative. Hormi des initiatives isolées, nous pensons que le statu quo ante l'emporte dans l'ensemble du pays. Nous suggérons quelques explications à cette stagnation :

Les Français semblent aimer les réformes, mais seulement dans la mesure où elles ne modifient pas trop leurs habitudes. Ecoutez-les évaluer à cinquante millions (au lieu de cinq cents mille francs) le prix d'une maison, une génération après l'adoption du "franc lourd" qui remonte à 1958!

Peut-être adopteraient-ils *SO* et *TI* au lieu de *SOL* et *SI* parce qu'il ne s'agit pas là d'un changement essentiel. Mais il faudrait un dictateur-musicien à la tête du pays pour que les citoyens se mettent à utiliser les lettres pour désigner les sons en hauteur absolue.

En Suisse, en Belgique, au Canada, malgré les réels problèmes posés par la coexistence de langues différentes, un phénomène d'osmose familiarise le grand public avec l'usage des lettres. En France, ni la langue basque, ni la bretonne ne favoriseront une ouverture à un autre système. Nous espérons ne choquer personne en rappelant que les Français, bien certains de parler la plus belle des langues, font moins d'efforts que les autres peuples pour devenir polyglottes. *C, D, E, F* etc. reste, pour la plupart d'entre eux, un codage dérangeant venu de l'étranger.

Et même si tous les professeurs décidaient de faire peau neuve et d'être aussi disponibles que leurs élèves pour s'adapter à la double dénomination, l'enjeu économique constitué par la production démesurée de livres en solfège en France ne serait-il pas un obstacle insurmontable à tout changement radical ? Les éditeurs peuvent-ils renoncer à écouler leurs stocks de centaines voire de milliers de volumes différents parus, aux propositions pédagogiques les plus disparates ? Il nous souvient d'un ouvrage luxueusement présenté, qui centrait sa progression mélodique autour du LA du diapason et d'un autre ne proposant que des intervalles de quartes et de quintes pour l'acquisition de la lecture, afin d'empêcher tout conditionnement tonal... (Cette barrière financière à tout changement fondamental est identique à celle qui favorise le maintien des instruments transpositeurs désormais liés à tant de partitions éditées).

Les remarquables ouvrages de J. Ribière-Raverlat sont eux pleins de richesses exploitables (2). Mais peut-être serait-il possible de réviser les volumes du maître et de l'élève, en renonçant à imposer l'utilisation des lettres ? Le *DO* mobile serait conservé pour tous les exercices oraux. Le passage au travail écrit impliquerait la coincidence de la solmisation, utilisée pour le relatif et pour l'absolu. Une hérésie ? Peut-être... au moins pour ceux qui n'ont pas vécu à son niveau le plus modeste, la montagne à soulever quotidiennement.

Il paraît à tout le moins souhaitable qu'avec l'accord et mieux l'aide de J. Ribière-Raverlat, une équipe se consacre à la recherche de solutions de remplacement. Nous en suggérons une, expérimentée trois années consécutives avec des élèves de six à huit ans dans un Conservatoire : Construire la découverte du mineur à partir de *RE*, situé à la hauteur absolue de *D*, (ce qui n'empêche nullement ce *RE* d'être mobile dans les exercices oraux). Il faut alors n'utiliser que des chants

évitant le sixième degré, les modes éolien et dorien restant ainsi confondus. En renonçant à l'emploi des lettres pour désigner la hauteur absolue des sons, on se prive de beaucoup de richesses de la pratique hongroise. Mais vaut-il mieux sauver l'essentiel de ses avantages, surtout pour les premières années d'études ou courir le risque qu'elle ne progresse plus dans notre pays ?

Je rêve du jour où tous les musiciens français, libérés de leur méfiance pesante à l'égard des "kodalystes" auraient compris combien l'éducation musicale est plus féconde lorsqu'elle part de l'acquis auditif des chansons populaires pour faire découvrir aux enfants modes, formes, rythmes, métrique, etc... Imaginons une génération de transition assurant la relève et qui suggèreraient, dans 25 ans, aux anciens que nous serions devenus, évidemment convaincus d'avance : "Ce serait tellement plus judicieux d'utiliser les lettres pour la hauteur absolue des sons et de réserver la solmisation pour sa fonction originale".

Chantal BIGOT-TESTAZ

Notes :

(1) in *L'Education musicale,* Paris, février 1983, nº 295, pp. 7-10.

(2) *Chant-Musique,* Adaptation française de la Méthode Kodaly, Livre de l'élève, tome 1 à 3; livre du maître, tome 1 et 2, — *Un chemin pédagogique en passant par les chansons,* volume 1 à 4, Paris, Leduc, 1974 à 1981.

Nouveautés dans l'Edition Musicale

PEDAGOGIE - METHODES

Le nouvel enseignement du piano. De la musique classique à la musique contemporaine. Madeleine Curie. **Editions Leduc.**

On ne peut se défendre d'un certain sentiment de lassitude en ouvrant une nouvelle méthode de piano... Mais il faut bien avouer que celle de Madeleine Curie est séduisante à bien des égards même si ce volume ne comporte que dix leçons. Les éloges que Dominique Merlet prodigue dans sa préface ne sont pas usurpés : "Chaque chapitre de cette méthode fait appel à la qualité d'écoute et d'expression dont un enfant est capable et sans laquelle des années précieuses sont souvent gâchées... L'enfant est très vite initié à l'utilisation de la pédale ainsi qu'aux graphismes et aux modes d'attaques contemporains". Autant qu'une méthode pour l'élève, c'est un guide passionnant pour le professeur qui y retrouvera le sens même de sa présence et de son action. Souhaitons que les volumes suivants ne tardent point à paraître...

Entraînement aux équivalences rythmiques. Niveau moyen. Fin d'Etudes. Bernard Forest. **Editions Choudens.**

Deux volumes de lectures rythmiques à changements de mesures d'un intérêt certain et dont les textes sont "audibles" même s'ils ne sont pas faits pour cela. Ceci dit, est-il concevable, quel que soit l'intérêt de tels recueils, de les faire acheter à nos élèves en plus des manuels habituels ? C'est bien difficile dans les petites écoles de musique. Mais on peut avec profit en acheter pour l'effectif d'une classe et s'en servir comme déchiffrage rythmique.

Nouvelle technique de la contrebasse. Méthode complète et progressive en trois cahiers. François Rabbath. **Editions Alphonse Leduc.**

Un monument... Parmi les originalités de la méthode, on remarquera surtout l'importance donnée au rapport du corps avec l'instrument. La prise en compte des notions de mouvement (doigtés), d'espace (justesse des notes), et de temps (temps d'exécution), facteurs qui "doivent toujours fonctionner ensemble", permet "d'éliminer les détails, d'acquérir la précision et de repousser à l'infini les limites de sa technique."

FLUTE A BEC

La flauta dolce en el aula (La flûte à bec à l'école), Dina Poch de Gratzer. **Editions Ricordi.** Dist. **Ed. Transatlantiques.**

Pour ceux d'entre nous qui sont hispanistes, voici un petit recueil intéressant qui donne un aperçu de l'histoire de la Flûte à bec ainsi que de celle de sa renaissance au début du siècle et de l'apparition des deux doigtés de l'instrument. Des indications précises sur la respiration et l'articulation intéresseront ceux qui, en situation d'enseignement, n'ont malheureusement pas le loisir de se perfectionner dans la technique de l'instrument. Un regrêt : pourquoi conseiller avec insistance le "doigté direct" (dont j'attends encore qu'on me prouve sur le terrain qu'il est plus facile à enseigner que le doigté baroque) alors que l'auteur reconnaît elle-même que dès que l'élève voudra acquérir un instrument de bonne qualité ou jouer avec d'autres membres de la famille, il devra se servir du doigté ancien ?

Si cette méthode n'a qu'un intérêt limité en raison de sa langue, on gagnera à consulter le catalogue Ricordi/Argentine pour le répertoire (argentin, brésilien, folklore latino-américain pour flûte à bec et guitare).

Douze nouvelles pour flûte soprano. Claude Desmarets. **Editions Jean Marie Fuzeau.**

Douze courtes pièces contemporaines sans difficultés techniques. Ce que P.Y. Level, dans sa préface, appelle douze petits contes musicaux écrits soit dans une couleur modale, soit dans une série. Ou comment faire sortir nos flûtistes du 17e siècle ou de la chanson folklorique...

Musiques en duo pour vielles à roue qui conviennent aussi aux *flûtes à bec alto,* violons, musettes ou autres instruments, choisies, transcrites et présentées par Guy Casteuble. **Editions J.M. Fuzeau.**

Un recueil très intéressant... pas seulement pour la vielle, peu pratiquée par nos élèves ! Une occason de faire travailler la flûte alto, pas assez utilisée et pourtant tellement plus agréable que la soprano pour les ensembles. Ce recueil comporte de précieuses indications de style, d'interprétation, un guide judicieux des ornements, bref un véritable instrument de travail.

PIANO

Echoes of memories p. 25, Raymond Stockly. Editions L.G.R. distribué par **Editions Transatlantiques.**

Une suite contemporaine jouant sur les résonances, les rythmes et les timbres de l'instrument mais utilisant les codages classiques.

Docteur Polichinelle, Le tout petit poucet, p. 2/E1., Pierre Yves Level. Collection de pièces instrumentales destinées aux Examens et concours des Conservatoires et Ecoles de Musique. **Editions Alphonse Leduc.**

Deux courtes pièces (une page) joyeuses, tonales, aux chromatismes agréables, dans un langage moderne mais accessible à nos élèves les plus réfractaires au "contemporain".

Le prélude de l'élève pour clavier. Denis Diderot. Réalisation et étude critique de Michel Philipot. **Editions Salabert.**

Cette pièce a un intérêt plus historique que musical : celui de remettre au jour l'importance des nombreux écrits de

Diderot sur la musique, une musique qui n'est pas "à part", œuvre des seuls spécialistes, mais qui est le bien commun de la pensée du XVIIIe siècle : personne n'ignore les recherches théoriques de d'Alembert ou les activités musicales de Jean Jacques Rousseau. Voici l'occasion de découvrir la place de Diderot dans les polémiques et les recherches de son temps.

Fantaisie et fugue BWV 906 pour clavier. Œuvre inachevée, réalisation de Michel Philipot. **Editions Salabert.**

La fantaisie BWV 906, entièrement de J.S. Bach, est une pièce qui s'apparente aux plus grandes par sa facture monumentale qui rappelle certaines des plus grandes pièces d'orgue et son caractère modulant.

La fugue, que Bach n'a poursuivie que jusqu'à la mesure 47, est particulièrement intéressante par son sujet dont le chromatisme rend très difficile toute réalisation. Je ne prendrai pas parti sur la question de savoir s'il fallait l'achever... La réalisation et les commentaires de Michel Philipot sont en tout état de cause fort intéressants.

Daniel BLACKSTONE

GUITARE

Pierre Bensusan : Livre de guitare, **édité par l'auteur.**

Plutôt inhabituel cet énorme volume de 187 pages, magnifiquement relié.

Il contient des partitions, des photos, des gravures et des aquarelles, des poèmes et... des recettes de cuisine.

Il commence par un lexique expliquant un certain nombre de termes et de technique. On y trouve, par exemple, une rubrique sur l'entretien des ongles, une autre sur l'anatomie de la main. Le tout est parsemé de citations de musiciens choisis de façon très éclectique : Berlioz, Paco de Lucia, Rostropovitch, Gismonti...

Ce livre ne prétend pas pour autant tout nous apprendre. Il est destiné à des guitaristes déjà familiers de l'instrument.

Inhabituelle également, pour les guitaristes classiques, la musique de Pierre Bensusan. Elle puise ses sources, entre autres, dans le folklore écossais et irlandais. Les partitions sont écrites à la fois en tablature et en notation traditionnelle. L'auteur précise qu'elles peuvent se jouer aussi bien sur une guitare classique que sur une guitare folk à cordes en acier.

La difficulté pour le guitariste classique viendra du fait que Pierre Bensusan n'utilise jamais l'accord traditionnel mi la ré sol si mi, mais des accords ouverts, ré la ré sol la ré le plus souvent. Quand on connait "l'esprit de contradiction" des cordes en nylon, on imagine sans peine que ce n'est pas une mince affaire de descendre trois cordes d'un ton et de faire en sorte qu'elles ne bougent plus. L'acier, sur ce plan, est plus docile. Quant à arranger la musique de Pierre Bensusan pour l'accord traditionnel, ce serait criminel car elle utilise en permanence les résonances créées par l'accord ouvert, et qui font parfois ressembler la guitare à une harpe celtique.

Pour conclure, je citerais la dernière phrase de la préface de Roberto Aussel : "Il ne me reste qu'à féliciter Pierre Bensusan pour avoir eu l'initiative de condenser toutes ses pensées dans le Livre de Guitare, auquel je souhaite une très longue vie ainsi qu'à sa musique, d'une grande originalité, qui nous ouvre d'autres chemins vers un nouveau monde sonore."

Deux valses pour guitare de Francis Kleynjans. **Editions Lemoine.**

Deux pièces courtes et faciles, dans un style sans prétention.

36 pièces originales pour guitare d'Hector Berlioz. **Editions Transatlantiques.**

Eh oui, Berlioz était guitariste, tout le monde sait cela, et pourtant personne jusqu'à maintenant n'avait vu la moindre de ses compositions pour son instrument. Michel Amoric en a pourtant retrouvé : il s'agit d'œuvres de jeunesse écrites par Berlioz à l'âge de seize ans.

Cela nous permet de constater que Berlioz n'avait pas la précocité de Mozart. En effet, on chercherait vainement la moindre trace de génie dans ces œuvres qu'on attribueraient plutôt à Carulli qu'à Berlioz.

C'est cependant une bonne initiative que d'avoir édité ce document émouvant.

Jean-Pierre CHAUVINEAU

bibliographie

• Bernard JOB, John Patrick MILLOW. **Le piano à portée de mains** (Méthode de piano pour adultes). Livre broché, avec couverture quatre couleurs pelliculée. 23 × 34 cm 80 pages. Editions Van de Velde. 1985.

Les heureux éditeurs de la Méthode Rose "ciblent" cette fois l'immense public potentiel que forment les adultes désireux de s'initier aux joies du piano ou de revenir à leurs chères études après des années d'interruption. Bernard Job et John Patrick Millow, lauréats du Conservatoire de la rue de Madrid, ont conçu une méthode progressive qui se fonde sur trois axes complémentaires : exercices, études et pièces récréatives. L'exercice permet d'isoler une difficulté, l'étude de l'incorporer aux acquis précédents, et le morceau — tout en illustrant les progrès accomplis — constitue bien sûr la récompense musicale.

Le cursus est extrêmement concentré — pas un exercice inutile. Les morceaux sont bien choisis : nombreuses mélodies populaires, pièces classiques de Bach, Rameau, Haydn, Mozart, pièces de jazz d'Annick Chartreux... Des tableaux récapitulatifs (gammes majeures et mineures, valeurs de notes et de silences, accords de trois et quatre sons avec leurs chiffrages classique et jazz) complètent heureusement cette méthode.

Voici un ouvrage intelligent et original qui, n'en doutons pas, touchera le plus vaste public, peut-être même le plus jeune.

• Christophe VENDRIES. **Flûte traversière, cornemuse, "trombone" et guimbarde dans la musique romaine impériale,** in **Sources. Travaux historiques nº 2.** Revue de l'Association : Histoire au présent, 54, rue d'Enghien 75010 Paris.

La musique des anciens romains n'a pas bonne réputation : elle ne serait qu'une piètre contrefaçon de la musique grecque. Elle présente néanmoins de nombreuses originalités, spécialement dans le domaine organologique. Certains instruments romains, en effet, n'avaient pas d'équivalent dans la civilisation grecque :

— la *flûte traversière,* dont le plus ancien témoignage d'utilisation est un haut-relief funéraire du IIe siècle, av. J.-C., trouvé près de Pérouse.

— la *cornemuse,* née sans doute à l'époque hellénistique dans la région d'Alexandrie, fut adoptée par les romains lorsque l'Egypte devint province romaine, en 30 av. J.-C.

— le *"trombone"*, d'utilisation vraisemblablement militaire, apparaît sur deux stèles trouvées en Rhénamie et conservées aux musées de Mayence et de Bonn.

— la *guimbarde,* bien qu'elle ne figure dans aucun ouvrage consacré à l'instrumentarium antique, fut en usage chez les romains ou tout au moins les gallo-romains — idiophone métallique, avec languette faisant saillie hors du cadre. Le Musée des Antiquités de Rouen possède quatre de ces instruments.

Cette étude fort circonstanciée témoigne, une nouvelle fois, de la permanence à travers les siècles de grands archétypes organologiques.

• Jacques CHAILLEY. **Eléments de philologie musicale.** Editions Alphonse Leduc. 180 pages. 1985.

Dans ce nouvel ouvrage, écrit dans le droit fil de son *Traité Historique d'Analyse musicale*, Jacques Chailley nous fait part de l'état actuel de ses recherches aussi bien dans le domaine des fondements de la pensée musicale que dans celui des échelles utilisées par les différentes civilisations. S'efforçant de dépasser les antagonismes simplificateurs, l'éminent musicologue nous tient ici — dialectique efficace — le discours du bon sens. Avec le souci constant de distinguer ce qui est permanent — principes naturels, archétypes — de ce qui est éphémère, culturel.

Dans la première partie intitulée *Recherche des principes,* l'auteur distingue dès l'abord divers niveaux d'intelligence musicale : l'assimilation totale, la réception, l'attention globale, l'indifférence. Il s'efforce ensuite de dissiper quelques-uns des malentendus qui jalonnent la plupart des ouvrages consacrés au sujet. Tirant argument des différents *ethos* attribués au majeur, au mineur et au chromatique, ainsi que de l'alternance tension-détente, élément essentiel de toute signification musicale, J. Chailley met en cause l'axiome de Stravinsky, selon lequel la musique serait — par essence — impuissante à exprimer quoi que ce soit... Dans le chapitre "La Musique, art mathématique?", il dénonce les illusions pythagoriciennes qui fondent encore aujourd'hui une certaine recherche musicale. Toutes les théories échafaudées à partir des quelques liens fort élémentaires qui unissent la musique à la mathématique n'ont-elles pas toujours été démenties par la suite? Si la mathématique devait jouer un rôle dans la création, ce serait aux œuvres — et à elles seules — d'en faire la démonstration. "Tout le reste n'est que vent ou muscades", conclut joliment Jacques Chailley.

Le chapitre suivant est consacré à l'évolution des notions de hauteur relative et de hauteur absolue. L'auteur fait valoir que la hauteur relative constitue bien l'essence de la musique, tandis que la hauteur absolue n'en est qu'un élément accessoire. Il dénonce la religion — récente — de la hauteur absolue et estime que

l'éducation musicale devrait se fonder sur le libre choix du diapason. Diapason dont il nous conte, non sans humour, les mésaventures, les "hauts et les bas"...

Un chapitre est consacré à l'organisation des sons dans "l'espace — champs des fréquences —, un autre à leur organisation dans le temps, au rythme. (l'auteur considère que les autres paramètres du son : timbre, intensité et spatialisation conservent encore — quelque soit l'intérêt de leur mise en œuvre — un rôle annexe). Dialectique de la liberté et de la précision, tel apparaît l'art du rythme. Rythme que J. Chailley analyse dans ses rapports avec le contexte gestuel, générateur d'isochromie, de pulsation, et le contexte verbal, beaucoup plus souple. Il estime, d'autre part, que la prévisibilité des appuis rythmiques joue, *mutatits mutandis,* le même rôle stabilisateur que la consonance.

La deuxième partie de l'ouvrage intitulée *Intervalles et échelles* est introduite par un chapitre consacré à Résonance et Consonance, ainsi qu'à un bref historique des "théories et divagations" auquelles ces notions auront donné lieu, singulièrement au XXe siècle.

Une dizaine de chapitres sont ensuite consacrés à la formation des échelles aux stades pré-résonantiel et résonantiel, puis aux échelles issues du cycle des quintes qui, du ditonique (2 notes) à notre cher heptatonique (7 notes), ont toutes existé ou existent encore — les apports de l'ethnomusicologie sont, à cet égard, irremplaçables.

En revanche, l'octotonique (qui eut introduit le demiton chromatique) n'a pu être rencontré, pas plus que les échelles suivantes sur le cycle des quintes. Le chromatisme, quant à lui, est entré dans le langage musical par de tout autres voies, comme le démontre amplement Jacques Chailley.

Un dernier chapitre compare les vertus respectives des trois principaux systèmes acoustiques dont dépend directement notre musique occidentale :
- le pythagoricien, dynamique, qui reste la base instinctive de la mélodie,
- le zarlinien, statique, qui reste la base instinctive de l'harmonie,
- le tempéré, compromis neutre, base de notre enseignement.

Jacques Chailley signale, en outre, le nouveau principe d'accord proposé par notre collègue Serge Cordier et qui se fonde sur la justesse non plus de l'octave mais de la quinte.

Après ce premier volume consacré à la *Recherche des principes* et aux *Intervalles et échelles* paraîtront d'autres volumes consacrés aux structures mélodiques, au langage harmonique, ainsi qu'aux plus récentes recherches de nos compositeurs.

Nous attendons désormais, avec impatience, la publication de ces nouveaux *Eléments*...

Jacques Cousté



PEDAGOGIE DIFFERENCIEE ET CLASSES ECLATEES

Plusieurs salles, classes éclatées, travail différencié, travail en autonomie impliquent méthode.

L'aventure soixante-huitarde n'est plus de mise et il faut savoir où l'on va.

Un objectif

Alors, définissons un but à atteindre, bien précis, bien limité et il sera possible de constater s'il est ou non atteint. Exemple : Etre capable de chanter un canon simple à deux.

Cet objectif est facilement vérifiable :
— par le professeur,
— par un élève témoin,
— par l'élève lui même.

Nous avons là trois formes d'évaluation qui nous ouvrent des perspectives mais ne suffisent pas à garantir le succès de l'opération. Il faut donner aux élèves un objectif opérationnel (1).

Un objectif opérationnel

Si je propose à des élèves d'aller au sommet du Mont Aigoual, nous devons leur donner
— l'itinéraire
— le matériel nécessaire
— des règles : on ne se fait pas transporter, horaire,... et surtout, nous devons les **renseigner sur leur avance** et avoir découpé les étapes de telle sorte qu'ils **réussissent** à franchir chacune des difficultés.

Cela paraît bien compliqué. Oui, et il faut encore avoir pris la précaution de vérifier les pré-requis, c'est à dire les acquisitions nécessaires à la réalisation de la tâche. Par exemple, un enfant qui ne chante pas juste, ne peut pas être mis sur l'objectif de chanter en canon.

Cette démarche ainsi décrite est en fait celle de l'évaluation formative.

L'évaluation formative

Nous avons l'habitude de pratiquer l'évaluation sommative, celle qui intervient à la fin d'une action pédagogique, celle qui consiste à mettre une note qui fait le total des performances de l'élève.

L'évaluation formative veut renseigner l'élève et mettre en évidence le niveau qu'il a atteint, les étapes qu'il a franchies, elle veut l'impliquer dans sa propre **formation** en lui donnant la possibilité de s'évaluer, de se situer sur l'itinéraire qui l'amènera au but.

Pour l'enseignant, le bénéfice n'est pas moindre, il connait mieux sa classe et sait exactement où il en est malgré la lourdeur des effectifs, le nombre énorme d'enfants que l'on doit gérer en éducation musicale.

L'examen des fiches "Chant" (2) m'apprend que si ma classe chante assez bien dans son ensemble :
— 4 élèves chantent contractés
— 8 sont à l'aise en grand groupe, mais contractés en petit groupe,
— 4 peuvent chanter à l'aise, seuls
— 6 peuvent...

A partir de cette information qui m'est donnée par les élèves je pourrai organiser les étapes suivantes avec la meilleure efficacité.

Compliquée l'évaluation formative ? Si peu par rapport aux bénéfices qu'elle engendre!

	Je suis capable de chanter avec plaisir !	Moi	Lui	Le Prof.
	Je suis capable de faire les nuances et d'interpréter... devant mes camarades			
	J'articule bien et j'attaque avec précision			
	Je peux chanter fort... ou doucement			
	Je chante les paroles, mais je n'ose pas chanter fort			
SEUL	Seul, je chante sur une syllabe... la la la...			
SEUL	Seul, je chante bouche fermée			
PETIT GROUPE	Dans un groupe de 2, je chante, je bouge, je rythme			
PETIT GROUPE	Dans un groupe de 2, je chante, mais je ne suis pas à l'aise			
PETIT GROUPE	Dans un goupe de 4, je suis à l'aise			
PETIT GROUPE	Dans un goupe de 4, je chante contracté			
GR. GROUPE	Je chante juste et décontracté			
GR. GROUPE	Je chante contracté			

Les problèmes posés par l'éducation musicale

L'évaluation formative exige de connaître parfaitement la nature des problèmes posés par chaque activité musicale et celà à chaque niveau de pratique; il faut donc construire son objectif opérationnel en s'interrogeant sur l'aspect moteur (respiration, habileté manuelle...), sur l'aspect affectif (timidité, socialisation) et sur l'aspect cognitif (codage, connaissances,...)

Cette nécessité d'approfondir la logique interne de chaque activité converge avec les problèmes posés par la détermination des contenus et objectifs par niveaux.

Contenus de fin d'année

L'organisation des objectifs opérationnels constitue une chaîne qui doit nous amener aux objectifs de fin d'année. Il faut donc, pour chaque niveau de classe, pouvoir formuler ces objectifs qui constituent l'objectif général. D'après D. Hameline : "Un objectif général est un énoncé d'intentions pédagogiques décrivant en termes de 'capacité de l'élève' un résultat escompté. Il est centré sur l'élève et non sur le programme."

Conclusion

Cette démarche que nous avons décrite, mérite un approfondissement et surtout un **travail collectif** d'analyse et de production : l'E.M. ayant un contenu tellement riche, il est nécessaire de faire converger nos travaux pour franchir cette étape dans les meilleures conditions.

L'évaluation formative a déjà fait ses preuves, dans les L.E.P., et dans l'E.P.S. qui l'utilise dans le contrôle continu du Bac. Elle doit permettre un progrès décisif en E.M. par ses **exigences** tout en apportant à l'Enseignant un plus qui, ajouté aux techniques nouvelles, lui permettra un travail fructueux et gratifiant.

J.-Y. CURTIL

(1) "Un objectif spécifique ou opérationnel est issu de la démultiplication d'un objectif général en autant d'énoncés que c'est nécessaire pour que quatre exigences opérationnelles soient satisfaites : l'activité de l'apprenant est décrite de façon univoque (1), en termes de comportements observables (2), en précisant des conditions d'apparition (3) et le niveau d'exigence, les critères qui évaluent le résultat (4)". D'après D. Hameline "Les Objectifs Pédagogiques en formation initiale et en formation continue" ESF 1979 et R. Mager "Comment formuler des objectifs pédagogiques" Bordas 1981.

(2) Ebauche de fiche qui ne veut qu'illustrer une démarche.

Bibliographie :

— Allal L. L'évaluation dans un enseignement différencié. Peter Lang; Berne 1981.

— Postic M. M. Observation et formation des enseignants. PUF 1981.

— Lesne M. Lire les pratiques de formation. Ed. LIG 1985.

Objectif opérationnel :

Création Sonore et écriture d'une pièce avec de petites percussions pouvant servir de support à une activité interdisciplinaire

Evaluation : **Comportement observable**

Aspect moteur	manipulation inadaptée	manipulation contractée	manipulation précise	manipulation très diversifiée	dextérité
niveau	1	2	3	4	5
Aspect intellectuel	Utilise l'objet mécaniquement, peu sensible aux différences de son	Utilise diverses possibilités offertes par son instrument	Peut : caractériser un son (vocabulaire), agir sur ses données (ADSR), le transformer	Est capable de coder un son : timbre, attaque, intensité, durée, couleur...	Peut écrire la partition partielle ou totale
niveau	1	2	3		
Aspect socio-affectif	Participe sans enthousiasme, freine le groupe	Participe à l'action demandée, ne s'intéresse pas au matériel	Donne des réponses originales : attitude de recherche	A une attitude coopérative : suggère, aide, range...	Prend des responsabilités, organise, s'investit à fond dans le projet
niveau	1	2			

Fiche destinée uniquement à la compréhension de la démarche.

Informations diverses

• **ASSOCIATION FRANCE-URSS**
61, rue Boissière 75116 Paris

La Commission Nationale de la musique de l'Association France-U.R.S.S. organise le jeudi 24 avril de 14 h à 18 h une **table-ronde franco-soviétique sur le chant choral contemporain** au siège de l'Association, 61 rue Boissière, 75116 Paris.

Participeront une vingtaine de spécialistes soviétiques et de nombreux spécialistes français, représentants du mouvement choral français, chefs de chœurs, compositeurs, etc. Cette table-ronde est ouverte à toute personne qui s'intéresse au chant choral.

Renseignement et inscription : M. Richard Mass. Tél. 16 (1) 45.01.59.00.

• **XIVe Concours International de Musique Electroacoustique à Bourges**

Le XIVe Concours International de Musique Electroacoustique de Bourges/1986 poursuit et élargit son action d'aide à la création, de promotion et de diffusion des musiques électroacoustiques.

Bénéficiant pour une réalisation de ses objectifs de la collaboration de la Confédération Internationale de Musique Electroacoustique (C.I.M.E.), de la Fédération Française de Musique Electroacoustique (F.N.M.E.), de la Fondation Gaudéamus (Pays Bas) ainsi que de 22 radio nationales de 20 pays, de 10 organismes de diffusion et 8 centres de création électroacoustique.

En 1986, quatre catégories
a) "Prix de la Musique Electroacoustique"
b) "Prix de la Musique Electroacoustique Mixte"
c) "Prix de la Musique Electroacoustique à Programme", 3 catégories inchangées et
d) "Prix de la Musique en Direct Electroacoustique" catégorie nouvelle, elle est consacrée aux musiques totalement produites et exécutées en direct lors du concert, sans recours à un enregistrement magnétique quels que soient la technique et les instruments (commercialisés ou personnels) utilisés.

Le concours se déroulera cette année en Juin, la date limite d'inscription est fixée au 10 Mai 1986.

Renseignements : GMEB, place André Malraux, 18000 Bourges.

• **REZE**

Académie de Recherches sur l'Interprétation Ancienne (ARIA), 13 rue Fontaine Launay, 44400 Rézé.

L'académie propose des cours d'esthétique baroque, de recherches musicologiques et de technique sur cinq instruments : viole de gambe, flûte à bec, violon baroque, clavecin et flûte traversière baroque, des stages spécialisés complèteront l'ensemble et perfectionneront les musiciens au luth, théorbe, hautbois...

L'enseignement dispensé par l'ARIA se déroule sur 3 ans. A l'issue de ce cursus, elle délivre un diplôme, en cours de reconnaissance par le Ministère de la Culture.

Sont également à l'étude, des week-ends de danses anciennes (menuet, sarabande, gigue allemande...), des stages de fabrication d'instruments baroque, des cours de déclamation et de scénographie etc...

• **ROUEN**

Le Conservatoire National de Région de Rouen célèbrera en 1986, le centenaire de deux éminentes personnalités musicales qui occupent une place de tout premier plan dans l'histoire de la musique française du 20e siècle.

Paul Paray, né au Tréport le 4 mai 1886, élève à la Maîtrise Saint-Evode de Rouen, et Marcel Dupré, né à Rouen le 24 mai 1886.

Les manifestations relatives à ces commémorations auront lieu au mois de mai et sont prévues comme suit : expositions sur les carrières de compositeurs et interprètes avec présentation de documents ou objets personnels ou encore inédits (lettres, partitions, etc...), conférences si possible radiodiffusées avec le concours de personnes ayant connu ou fréquenté ces grands musiciens, et concerts.

STAGES

• **SAINT VIDAL**

L'Association des chorales "A Cœur Joie" du Puy en Velay organise du 30 Juin au 7 Juillet 3 stages dans le cadre du Festival de St Vidal.

— Danses et chants d'Amérique latine, fabrication d'instruments et théâtre animation.

Renseignements : A Cœur Joie - Le Puy en Velay.

• **PERPIGNAN**

L'Académie J.S. Bach 20 rue Foy, 66000 Perpignan organise au Château de Roujan du 7 au 15 Juillet un stage sur la voix. "L'oreille et la voix du musicien, et un stage de piano (moyen et supérieur) du 17 au 31 Août à St Cyprien.

Renseignements à l'adresse indiquée ci-dessus.

• **Association France-URSS**
61 rue Boissière, 75116 Paris

Cinquième stage d'interprétation de musique russe et soviétique pour cordes et quatuors à cordes (violon, alto, violoncelle, contrebasse, musique de chambre) sous la direction de professeurs du Conservatoire Tchaïkovski de Moscou

du 13 au 27 juillet 1986 à SARLAT

Organisé par l'Association France-URSS et la Fédération de Parents d'Elèves FNAPEC, ce stage propose aux jeunes musiciens français, d'un niveau très avancé, une approche de l'école russe de cordes et une découverte du répertoire russe et soviétique.

A l'occasion de sa 5e session, le stage s'enrichit de deux nouvelles disciplines : musique de chambre et contrebasse.

Renseignements et inscriptions : FNAPEC "La Colombière" 69370 St Didier au Mt d'Or ou Association France-URSS.

• **AIX en Musique**

du 15 au 27 Juin le Festival va assurer la promotion de jeunes interprètes de talent en leur permettant de donner des concerts. Ils joueront avec J.P. Wallez, G. Bacquier, P. Barbizet, Ph. Collard etc... Aix en Musique organise également des cours d'interprétation avec les personnalités ci-dessus mentionnées. Chant, piano, violon, art lyrique avec Jean Darnel. Cours, récitals, orchestre, représentations sont gratuits.

Renseignements : 2 bis avenue Victoir Hugo, 13100 Aix en Provence.

• **Musiques au Cœur**

L'émission d'Antenne II d'Eve Ruggieri devient à partir du 6 Avril bi-mensuelle et sera diffusée plus tôt dès 22 h. Invitée du jour Edda Moser dans "Salomé".

Nous rappelons que du 15 Avril au 24 Mai, Edda Moser interprètera "Salomé" de Richard Strauss à l'Opéra de Paris dans une mise en scène de Jorge Lavelli.

CONCERTS

— Madame **Yvonne Desportes** a écrit en Novembre 1980 "Une libellule dans les violettes" pour l'arrivée du clarinettiste K. Atanassov en France. Ce concerto pour clarinette et cordes sera donnée en présence du compositeur le vendredi 25 Avril à Cavaillon.

— Madame **Annik Simon,** soprano, professeur de technique vocale à la Sorbonne (Agrégation) se fera entendre le 8 Avril à 20 h 30 à l'Ecole Normale de Musique, le 13 Avril à l'église Ste Odile à Paris, le 22 à Morlaix, le 24 à Landernau, le 27 à Brest et le 29 à la Cathédrale de Quimper. Le dimanche 1er Juin à 16 h à la Chapelle de la Salpétrière à Paris avec l'orchestre de la Société des Concerts de Créteil, direction Claude Charles elles interprétera la Cantate no 51 de Bach et le Motet "Exultate, jubilate" de Mozart.

— **Les Chœurs J.B. Corot et l'Orchestre d'Art Sacré** sous la direction de Gérard Boulanger professeur au lycée de Savigny s/orge exécuteront le Requiem de Mozart et la Grand Messe en do mineur à la Basilique de Longpont sur Orge le 18 et 25 Avril à 20 h 30 et le 29 Avril même heure à l'Eglise de la Madeleine à Paris.

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE

K. PENDERECKI

Krzysztof Penderecki est né le 25 novembre 1933 à Debica, dans la province de Cracovie, en Pologne. Après y avoir terminé ses études, il enseigne, très jeune, au Conservatoire de Cracovie et, depuis 1966, il est professeur de composition à Essen.

Ses premières œuvres importantes, **Psaumes de David** et **Dimensions du Temps et du Silence** datent de 1958. Elles révèlent une personnalité surprenante et placent d'emblée leur auteur au tout premier rang de la musique contemporaine du monde entier.

Lorsque le Festival de Donaueschingen monte, sous la direction de Hans Rosbaud, en 1960, **Anaklasis,** pour cordes et percussions, on admire unanimement la virtuosité de son écriture que l'on retrouvera dans la partition commencée la même année et qu'il dédie à la mémoire des victimes d'Hiroshima : **Thrène.**

Sa prédilection pour les instruments à cordes auxquels il consacre de bien originales partitions l'amène, à cette même époque, à composer **Fluorescences,** œuvre dans laquelle il introduit des éléments électro-acoustiques. Evoluant dans l'aura polyphonique de sa première **Symphonie** en 1964, **Les Degrés de la Mort** et **De Natura Sonoris** sont suivis d'une magistrale partition **Dies Irae.**

Il construit cette imposante partition, d'une part sur des textes littéraires puisés dans l'Apocalypse et l'Epitre aux Corinthiens chantant la résurection, d'autre part sur des poèmes polonais et ceux inspirés à Aragon par le martyr des camps de concentration. Ces éléments servent de base symbolique plus qu'ils ne sont traités comme véritable support d'une construction formelle.

L'impression que laisse le chœur de la **Lamentation** évoquant en de lentes psalmodies chantées à bouche fermée les murmures des agonisants est aussi insoutenable que celle ressentie par le passage de **l'Apocalypse** dans laquelle cris, sifflements de sirène, gémissements traduisent toute la souffrance de cet intolérable drame.

Peu de temps après, Penderecki écrit un opéra **Les Diables de Loudun** dans lequel il dénonce "les turpitudes du monde ecclésiastique".

Le choix d'un tel sujet ne manque pas de provoquer de scabreuses polémiques mais il fournit au compositeur le prétexte de s'exprimer en un autre langage. Il ne se prive d'aucun épanchement lyrique dans des phrases riches d'éloquents accents.

Après la réussite de ce premier essai au théâtre, il associe, en 1972, dans le **Canticum Canticorum Salmonis,** un élément scénique — représenté par deux danseurs — à une formation orchestrale et chorale de nature symphonique.

Depuis cette représentation marquant une nouvelle étape dans sa vie créative, Penderecki a composé, en 1980, pour célébrer l'avénement au trône pontifical du premier Pape polonais, un **Te deum** inspiré par l'Hymne **Boze cos Polske,** témoignage du soulèvement du peuple polonais.

Cette même année il termine un **Lacrimosa** qu'il intégrera bientôt au **Requiem,** créé à Washington.

(Extrait du No 312 bis) **Pierrette MARI**



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard - 75014 Paris
Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE
Analyses musicales disponibles :

			Francs
J.S. BACH	1er Concerto Brandebourgeois en Fa M.	nos 319/320	40
	5e Concerto Brandebourgeois	nos 302/303	40
	Cantate no 4	no 316	20
	Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u.	nos 319/320	40
	Petit Prélude en Do M.	nos 319/320	40
	Passacaille en Ut m.	nos 319/320	40
	Toccata et Fugue en Ré mineur	nos 319/320	40
L. V. BEETHOVEN	Coriolan (Ouverture)		20
	Quatuor à cordes no 17 op. 33	no 311	20
	La Symphonie Pastorale	no 295	20
M.A. CHARPENTIER	Te Deum	no 299	20
F. CHOPIN	Polonaise en La M. opus 40 no 1	no 297	20
	Polonaise no 5 "L'Héroïque"	no 295	20
Cl. DEBUSSY ET G. FAURE	Mandoline	no 308	20
M. DE FALLA	Nuits dans les Jardins d'Espagne	no 315	20
G.F. HAENDEL	Le Messie (extrait)	no 303	20
HAYDN	Symphonie no 102	no 304	20
M. LANDOWSKI	Symphonie Jean de la Peur	no 305	20
F. MENDELSSOHN	Symphonie no 4 en La M.	no 307	20
S. PROKOFIEV	Lieutenant Kijé	no 302	20
	IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur	no 308	20
M. RAVEL	Sonatine pour piano	no 301	20
G. ROSSINI	L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville)	no 314	20
Fr. SCHUBERT	Quatuor à Cordes en Ré M.	no 306	20
R. SCHUMANN	Scènes d'enfants op. 15	no 317	20
R. WAGNER	Siegfried Idyll	no 296	20
	Egalement disponible les Fascicules		
Fr. SCHUBERT	Trio no 2 en mi b. (2e et 4e suite)	no 292	30
M. FALLA	7 chansons populaires		
O. MESSIAEN	Les oiseaux exotiques		
W. MOZART	Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes	no 302	35
G. VERDI	Extrait de "Otello"		
A. JOLIVET	Second concerto pour trompette et orchestre		
J.S. BACH	Cantate no 106 : Actus Tragicus	no 312	40
F. POULENC	Sonate pour flûte et piano		
Ch. PENDERECKI	Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima		
PURCELL	Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello)	no 322	44
FRANCK	Sonate piano et violon : 1er et IVe mouvements		
SATIE	Parade (Ed. Salabert)		

Chaque commande doit être accompagné de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) + 6,00 F de port, établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS.

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
26, Faubourg des Ancêtres
B.P. 455
90008 **BELFORT CEDEX**

- **CAPELLE MUSIQUE**
17, avenue Clemenceau
34500 **BEZIERS**

- **Librairie LIGNEROLLES**
20, rue des Piliers de Tutelle
33000 **BORDEAUX**

- **"TOUTE LA GAMME"**
32, rue des Minimes
59500 **DOUAI**

- **FURET DU NORD**
11-13, Place du Général de Gaulle
59000 **LILLE**

- **GONET MUSIQUE**
35, rue Tupin
69002 **LYON**

- **LE PAPIER MUSIQUE**
25, quai de Bondy
69005 **LYON**

- **BELLECOUR MUSIQUE**
3, Place Bellecour
69002 **LYON**

- **SCHERZO MUSIQUE**
28, rue Robert Triger
72000 **LE MANS**

- **La Boîte à Musique**
2, rue Moustier
13001 **MARSEILLE**

- **CASABIANCA MUSIQUE**
5, rue Grignan
13006 **MARSEILLE**

- **SCOTTO MUSIQUE**
178-180, rue de Rome
13006 **MARSEILLE**

- **BEMER MUSIQUE**
11-13, rue des Clercs
57000 **METZ**

- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
28, avenue du Raincy
93250 VILLEMONBLE

- **MUSIQUE SIMON**
15, rue J.J. Rousseau
44000 **NANTES**

- **DALMASSO MUSIQUE**
41, rue de France
06000 **NICE**

- **MADREL MUSIQUE**
29, rue de Lépante
06000 **NICE**

- **MUSIQUE 06**
2, rue Raynardi
06000 **NICE**

- **OPUS 43 MUSIQUE**
11, avenue Maréchal Foch
43000 **LE PUY**

- **DESCHAUX MUSIQUE**
M. COMBES
3, rue de la Visitation
35000 **RENNES**

- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
84, rue du Maréchal Foch
42300 **ROANNE**

- **ALBAYNAC MUSIQUE**
29, rue Antoine Durafour
42100 **SAINT-ETIENNE**

- **BOPPIN MUSIQUE**
19, rue Montmorency
34200 **SETE**

- **"AU DIAPASON"**
12, rue Saint-Antoine du T.
31000 **TOULOUSE**

- **Maison BARON**
19-25, rue Rémusat
31000 **TOULOUSE**

- **L'ESTRO ARMONICO**
33, rue Lavoisier
37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
68 bis, rue Réaumur
75003 PARIS

- **BOUVIER-CAUCHARD**
23, Quai St Michel
75005 PARIS

- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
42-44, rue du Fer à Moulin
75005 PARIS

- **PUGNO**
19, Quai des Grands Augustins
75006 PARIS

- **Editions MAX ESCHIG**
48, rue de Rome
75008 PARIS

- **LA FLUTE DE PAN**
49, rue de Rome
75008 PARIS

- **MADELEINE-MUSIQUE**
34, rue Godot de Mauroy
75009 PARIS

- **BOUVIER MUSIQUE**
15, rue d'Abbeville
75010 PARIS

- **L'EDUCATION MUSICALE**
23, rue Bénard
75014 PARIS

- **Librairie ALLEGRETTO**
199 bis, rue de la Convention
75015 PARIS

- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
61, avenue Raymond-Poincaré
75116 PARIS

- **WM Musique**
62, avenue de Wagram
75017 PARIS

- **La Boutique du Conservatoire**
38, rue du Vieux Versailles
78000 VERSAILLES

- **Librairie SAINTE-CROIX**
F. KUHLMANN
32, avenue du Roule
92200 NEUILLY-SUR-SEINE

- **AUX TROIS CLES**
68, avenue du Raincy
93250 VILLEMONBLE

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07